Лаборатория творчества

ДМИТРИЙ КОММ

ФОРМУЛЫ СТРАХА

Введение в историю и теорию фильма ужасов

bhv

УДК 791.43/45
ББК 85.374(3)
К63

Комм Д. Е.

К63 Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. — СПб.: БХВ-Петербург, 2012. — 224 с.: ил.

ISBN 978-5-9775-0656-4

Киновед Дмитрий Комм на протяжении многих лет читает курс, посвященный фильму ужасов, на факультете свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета. В своей книге, основанной на материалах этого курса и цикле статей в журнале «Искусство кино», он знакомит читателя с традициями фильма ужасов и триллера, многообразием школ и направлений на разных континентах и в различных социокультурных условиях, а также с творчеством наиболее значимых режиссеров, создававших каноны хоррора: Альфреда Хичкока, Роджера Кормана, Марио Бавы, Дарио Ардженто, Брайана Де Пальмы и других. Книга может быть рекомендована студентам гуманитарных вузов, а также широкому кругу любителей кино.

УДК 791.43/45
ББК 85.374(3)

Группа подготовки издания:

Главный редактор	*Екатерина Кондукова*
Зам. главного редактора	*Екатерина Трубей*
Зав. редакцией	*Григорий Добин*
Редактор	*Ирина Латыпова*
Компьютерная верстка	*Натальи Караваевой*
Корректор	*Наталия Першакова*
Дизайн серии	*Марины Акининой*
Оформление обложки	*Марины Дамбиевой*
Зав. производством	*Николай Тверских*

Подписано в печать 06.12.11.
Формат 70×100 1/16. Печать офсетная. Усл. печ. л. 18,06.
Тираж 2500 экз. Заказ № 1052

"БХВ-Петербург", 190005, Санкт-Петербург, Измайловский пр., 29.
Санитарно-эпидемиологическое заключение на продукцию
№ 77.99.60.953.Д.005770.05.09 от 26.05.2009 г. выдано Федеральной службой
по надзору в сфере защиты прав потребителей и благополучия человека.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в «Первой Академической типографии «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9-я линия, 12/28

ISBN 978-5-9775-0656-4

© Комм Д. Е., 2012
© Оформление, издательство "БХВ-Петербург", 2012

Оглавление

Вступление 7

ЧАСТЬ I. МИСТИКИ И ДЕКАДЕНТЫ 13

ГЛАВА 1. Истоки кинематографического хоррора. Готический роман и классический детектив. Романтическая концепция «поэтического ужаса». Образ Медузы: ужас, как высшая форма красоты. От романтизма к декадансу. Восстание масс и фантастическое кино 15

ГЛАВА 2. Немецкий фильм ужасов: кинематограф после «конца света». Первый этап развития американского хоррора. Разница между понятием «жуткого» в Европе и Америке. Введение новой редакции кодекса Хейса в 1934 году и его последствия для американского фильма ужасов 31

ГЛАВА 3. Второй этап американского хоррора. Продюсер Вэл Льютон и концепция фильма ужасов без монстра. Готическая мелодрама: добрые привидения и злые мужья. Альфред Хичкок и его влияние на развитие жанра. Хоррор и психоанализ 47

ГЛАВА 4. 50-е годы: третий этап развития американского хоррора. Кризис Голливуда и появление независимого кинематографа. Научная фантастика как кино для драйв-инов. Инопланетяне, мутанты и страх дегуманизации. Американская готика 60-х. Уильям Кастл – режиссер и шоумен. Роджер Корман и «кормаоиды» 56

ЧАСТЬ II. МЕЖДУ ИЛЛЮЗИЕЙ И РЕАЛЬНОСТЬЮ 67

ГЛАВА 5. Европейское фантастическое кино времен Второй мировой войны. Французские триллеры конца 50-х годов и враждебная реакция критики. Возникновение итальянского готического фильма. Женщина как источник зла и жертва в одном лице. Гностическая вселенная Марио Бавы 69

ГЛАВА 6. Взрыв оккультизма в Европе в середине XX века и его влияние на кинематограф. Миф, ритуал и символ в фильме ужасов. Темная сторона сексуальности: возникновение exploitation. Европейские комиксы ужасов и их экранизации 90

ГЛАВА 7. Проблема авторства в жанровом кино. Артисты и артизаны европейского фильма ужасов: Джесс Франко и Жан Роллен 113

ГЛАВА 8. Расцвет английского хоррора. Деятельность студий «Хаммер», «Тигон», «Эмикус». Господство студийной концепции над режиссерской индивидуальностью: разные режиссеры, один стиль. Монстр как секс-символ. Хосе Рамон Ларрас и континентальное влияние 129

ГЛАВА 9. Что такое giallo. Дарио Ардженто и его герои: сыщики поневоле, вуайеры по призванию. Поиск истины в иллюзорной реальности. Мифология искусства как источник страха 141

ГЛАВА 10. Американский хоррор 70-х годов. Возникновение слэшера. Джордж Ромеро, Брайан Де Пальма и концепция «ужаса в обыденном» 152

ЧАСТЬ III. ВОКРУГ СВЕТА 163

ГЛАВА 11. Японские кайданы. Эпигонство или самобытность? Западное влияние. Эдогава Рампо и рождение эрогуро 165

ГЛАВА 12. Гонконг: новая надежда поклонников фантастического кино. Азиатский Голливуд на перекрестке цивилизаций – жанровая всеядность или кинематограф будущего? Цуи Харк и Чин Сютун 175

ГЛАВА 13. Хоррор последних десятилетий: в тисках корпораций, под диктатом телевидения. Возникновение блокбастера ужасов 189

Алфавитный указатель 209

Вступление

Что есть фильм ужасов? Какие черты и признаки заставляют киноведов объединять огромный и совершенно разношерстный по темам, сюжетам и художественным приемам пласт кинокартин под этим названием? Каждая эпоха предлагала свой вариант ответа на данный вопрос – и раз за разом этот ответ оказывался несостоятельным. В 40–50-е годы американские кинокритики считали неотъемлемой принадлежностью этого жанра фигуру монстра, – хотя еще в 20-е годы европейская традиция фильма ужасов отдавала предпочтение созданию жуткой атмосферы действия, а не персонификации зла в конкретном персонаже. После того, как фильмы продюсера Вэла Льютона успешно доказали, что можно пугать публику, вообще не показывая монстра, а Дэвид Лин и Ноэль Коуард продемонстрировали, что фильм о привидениях запросто может быть комедией («Неугомонное привидение», Великобритания, 1947), причем даже не комедией ужасов, – «монстроцентричная» концепция хоррора «приказала долго жить».

Новое поколение специалистов в области жанровой теории предложило концепцию жанра как «формулы» (Джон Кавелти) или «чертежа» (Рик Олтман). Но и она, идеально подходя к жанрам вестерна, детектива или мюзикла, давала сбои при анализе фильмов ужасов. Понимание жанра как формулы включает в себя не только определенные сюжетные модели, но также и типичных персонажей, характерные нарративные приемы, круг тем и идей, свойственных данному жанру. Нетрудно определить типичных персонажей вестерна – шериф, наемные стрелки, певичка из салуна и т. п., равно как и обозначить его центральную тему – граница между цивилизацией и хаосом, законом и беззаконием; иногда внешняя, как в «Дилижансе» (1939) Джона Форда, иногда внутренняя, проходящая в душе героя, как в картинах Энтони Манна, но всегда являющаяся непременной составляющей вестерна, по крайней мере, в его американской версии.

Также легко разобраться с формулой и характерными персонажами детектива. Любой детектив, хоть классический, вроде произведений Агаты Кристи, хоть «крутой» в исполнении Дэшила Хэммета, всегда начинается с преступления, чаще всего – убийства, переходит к расследованию и сбору улик, в котором участвует главный герой – полицейский или частный сыщик, и завершается разоблачением (хотя и не всегда наказанием) преступника. В этом смысле советский фильм «Берегись автомобиля», в прологе которого закадровый текст сообщает: «Все мы любим детективы. Приятно смотреть фильм, заранее зная, чем он закончится», – точно характеризует взаимоотношения между создателями детективов и их потребителями. Публика действительно знает, чем начнется детектив и как он закончится; задача же его создателей – каждый раз заново переизобрести знакомую всем формулу, в очередной раз обмануть аудиторию, которая год от года становится проницательнее и уже способна вычислить преступника на первых минутах фильма (или на первых страницах книги).

Но, обращаясь к фильму ужасов, мы обнаруживаем, что он не обладает ни комплектом собственных, только для него характерных персонажей, ни таким же уникальным набором тем и идей. Ковбой из вестерна вполне может стать и героем фильма ужасов («Билли Кид против Дракулы», США, 1956), равно как может им оказаться частный сыщик, гангстер, почтальон, музыкант, секретарша – да и вообще представитель любой профессии. Хоррор также не имеет собственных сюжетных моделей, как правило, заимствуя их у детектива или у мелодрамы (подробнее об этом – в главе 1).

Единственное, в чем проявляется уникальность фильмов этого рода, позволяющая классифицировать их как единый жанр – это легко узнаваемый комплекс драматургических, стилистических, технических приемов, предполагающий эффективное манипулирование психологией восприятия, использование архетипов и мифов массового сознания. И здесь следует обратиться к другому определению жанра, также предложенному Риком Олтманом – жанр как «контракт», договор между создателями фильма и публикой, предполагающий получение зрителями определенного рода эмоций, часто заложенных уже в наименовании этого жанра. Все мы способны представить себе, какого рода диапазон эмоций предлагает фильм, на афишах которого написано «комедия». И хотя комедии бывают разными (характеров, ситуаций, нравов и т. п.), общие условия договора, по которому зрители платят деньги за билет, а создатели фильма средствами кино ***программируют*** получение ими

определенных эмоций, понятны даже самым неискушенным посетителям кинотеатров. Если комедия не смешит, а фильм ужасов не пугает, зрители чувствуют себя обманутыми: контракт нарушен, обязательства, данные авторами, когда они квалифицировали свой фильм как комедию или хоррор – не выполнены.

Разумеется, я не предлагаю ставить определение жанра «хоррор» в зависимость от крепости нервов зрителя. То, о чем идет речь – это наличие в фильме определенной совокупности художественных приемов, которую можно назвать ***технологией страха***, нацеленной на выполнение контракта со зрителем. Именно наличие технологии страха, а вовсе не присутствие на экране некого «предмета страха» (вампира, призрака, инопланетного чудовища), в конечном счете обеспечивает жанровую идентификацию произведения как фильма ужасов.

Иными словами, фильм ужасов – это не то, ***что*** показывается, а то ***как*** показывается. К примеру, сцены убийств могут присутствовать в любом жанре – от детектива до комедии. Но только в фильме ужасов они представляют собой самодостаточные зрелища, аттракционы, подобные музыкальным номерам в мюзикле – так называемым шоустопперам. Продолжительность этих сцен, как правило, не обоснована требованиями нарратива, они идут намного дольше, чем это требуется по логике действия, и нередко представляют собой нечто вроде маленького фильма в фильме – со своей завязкой, кульминацией и развязкой. При этом сцены убийств в фильмах ужасов нацелены не только на то, чтобы вызвать страх, но и доставить публике своеобразное удовольствие от того, насколько изобретательно выстроено само исполнение убийства, в какой степени оригинальна его «хореография», а также съемка, освещение и монтаж. Обычный зритель может не обращать внимания на эти вещи, но именно ими определяется общее впечатление, которое он получает от фильма. (Этот же принцип относится и к сценам нагнетания напряжения – они также могут становиться самодостаточными шоустопперами.)

Эта зависимость хоррора от стилистических приемов и средств выразительности подвигла некогда американского режиссера Брайана Де Пальму на радикальное утверждение: «Из всех жанров фильм ужасов ближе всего стоит к идее чистого кино» [1]. Следствием тотальной зависимости фильма ужасов от вопросов формы явилась эстетизация смерти и убийства – одно из самых провокационных

[1] Brian De Palma interviews: edited by Laurence F. Knapp // USA. 2003. P. 68.

качеств этого жанра, с годами превратившее его в объект культа, о котором написано едва ли не больше исследований, чем обо всех остальных жанрах, вместе взятых.

Сказанное ранее не означает, что собственно предметы страха (те, кого боятся персонажи фильма: вампир, маньяк-убийца и т. п.) не имеют совсем никакой значимости. Однако их связь с технологией страха условна. Предметы страха есть порождения социокультурного контекста, в котором создается произведение, они могут «устаревать», выходить из моды, заменяться новыми. Веками культура продуцирует и накапливает предметы страха. В этом проявляется одна из ее важнейших функций: преодоление универсального базового страха человечества – страха хаоса, осознания собственной конечности. (Согласно Дэвиду Кроненбергу, «основа хоррора – в том, что мы не знаем, как умрем».) Преодоление страха происходит посредством его «называния», опредмечивания и локализации в конкретном персонаже или явлении. Нельзя победить хаос, но можно уничтожить маньяка-убийцу, этот хаос олицетворяющего. Разумеется, базовый страх при этом не исчезает, а потому требуется бесперебойное производство все новых предметов страха взамен «побежденных». Вампиры и оборотни, безумные ученые и взбунтовавшиеся машины, евреи и коммунисты, шпионы и вредители, террористы и инопланетяне – каждая эпоха рождает как собственные предметы страха, так и отчасти наследует те, что были созданы ранее. Страницы газет и телевизионные новости сегодня дают нам больше предметов страха, чем все фильмы ужасов вместе взятые.

Смысл технологии страха противоположен: она должна преодолеть локализацию предмета страха, разрушить его границы и высвободить заключенный в нем базовый страх. Заставить зрителя увидеть то, что нельзя показать, хотя бы на секунду выпустить на экран энергию хаоса – вот сверхзадача любого фильма ужасов, не важно, осознают это его создатели или нет. Только в этом случае возможно эстетическое переживание страха, с которым и связано рождение хоррора как художественного произведения. Читатель готического романа наслаждался своим страхом. Альфред Хичкок называл свои триллеры «тортами», потому что он умел смаковать страх. Саспенс – классический пример эстетического переживания страха путем растягивания его на максимально длительный промежуток времени.

Возможно, результатом недооценки технологий страха стал кризис фильма ужасов в современном кино. В 90-е годы наблюдалось перепроизводство предметов страха – начиная от грядущего апока-

липсиса и клонирования и заканчивая уже ставшими старомодными маньяками-убийцами, – но при этом почти полное отсутствие страшных фильмов. (Между тем фильмы, которые формально относились к жанру хоррор, выходили в огромном количестве – как высокобюджетные, вроде «Мумии», так и независимые, типа «Крика».) Хоррор отказался от своей поэтики и «экшенизировался». Мгновенный шок на какое-то время стал основным приемом игры со зрителем, а фильм ужасов превратился в разновидность экшена, где если и присутствовал саспенс, то лишь в таком выражении: «Я дерусь с монстром, кто победит?»

Правда, в последние годы ситуация изменилась. «Ведьма из Блэр» и японский «Звонок» вернули нам лавкрафтовский идеал «космического ужаса» – дистиллированный, очищенный от культурных напластований и сексуальных обертонов первобытный ужас, когда люди твердо знали: нельзя произносить имя демона, а то он придет и сожрет твою душу. «Девятые врата» и «Клетка» возрождают иную, европейскую традицию страшного – артифицированную, неразрывно связанную с сексуально-магическими ритуалами и начиненную многослойными культурными кодами. Очевидно, кризис жанра может быть преодолен. В преддверии этого события и следует поговорить о технологии страха, наработанной за первое столетие кино.

ЧАСТЬ I

МИСТИКИ И ДЕКАДЕНТЫ

Глава 1

Истоки кинематографического хоррора. Готический роман и классический детектив. Романтическая концепция «поэтического ужаса». Образ Медузы: ужас, как высшая форма красоты. От романтизма к декадансу. Восстание масс и фантастическое кино.

Никто не знает точной даты рождения фильма ужасов как формульного произведения. Но страх сопутствовал кинематографу буквально с момента первого кинопоказа братьев Люмьер, когда зрители выбегали из зала, испугавшись зрелища прибывающего поезда. Возможность воспроизводить свет, тени и образы на экране в те времена сама по себе воспринималась как чудо, и это чудо нередко принимало жутковатый характер.

Откровенно жуткими были, например, киносъемки Британского общества психиатрических исследований в начале прошлого века. Вопреки названию, общество занималось не вопросами психиатрии, а исследованиями в области оккультизма, спиритизма и парапсихологии. Его члены использовали технические средства: дагерротип, фотографию, а с 1898 года и киносъемку, пытаясь запечатлеть на пленке то, чего не видит «недостаточно чуткий» человеческий глаз: например, момент отлета души от тела. С этой целью они снимали умирающих замедленной съемкой, а также проводили съемки в известных домах с привидениями и во время спиритических сеансов, дабы документально доказать существование «эктоплазмы». Артур Конан Дойл, являвшийся активным членом этого общества, а в течение некоторого времени и его председателем, в своей фундаментальной «Истории спиритизма», впервые опубликованной в 1926 году, посвящает целую главу тому, что он именует «психической фотографией», и описывает десятки экспериментов в этой области, каждый из которых мог бы послужить основой для настоящего мисти-

ческого триллера[1]. Некоторые и послужили: эксперименты спиритов начала века легли в основу британских фильмов ужасов «Асфикс» (Питер Ньюбрук, 1972) и «Фотографируя фей» (Ник Уиллинг, 1997), а режиссер японского «Звонка» Хидэо Наката утверждал, что, создавая в своем фильме эффект «призрачной» видеозаписи, вдохновлялся «психическими фотографиями» спиритов.

Возможно, именно Конан Дойла стоит считать изобретателем пе́рвой формулы страха. Готические романы, написанные до него, как правило, были результатом мучительных озарений, терзаний духа, романтических переживаний, это были штучные произведения, и мало кому из авторов удавалось повторить свой успех. Формально Конан Дойл никогда не работал в жанре ужасов, но в рассказах о Шерлоке Холмсе изобрел некую технологию, сумму приемов, позволявших раз за разом безошибочно программировать читательские эмоции. Он усовершенствовал эти приемы до того, что сумел овладеть не только умами читателей, но и кошельками издателей. Он был первым в истории культуры профессиональным конструктором страха.

Вот типичная модель рассказа о Шерлоке Холмсе. К знаменитому сыщику является посетитель и излагает историю, которая может не содержать ничего пугающего или даже криминального. Но она обязана быть странной, алогичной, необъяснимой (момент первого проявления «жуткого», который позднее в кинематографе ужасов укоренится в снах или видениях героя). Словно нарисованные детской рукой человечки, велосипедист, регулярно возникающий на пустынной сельской дороге и исчезающий неизвестно куда, странное желтое лицо, появляющееся за окном пустующего дома — сами по себе эти события еще не несут опасности. Но они непонятны, необъяснимы и потому тревожат. Маленький сбой в привычном порядке вещей заставляет подозревать присутствие зловещего Нечто, опасности, не персонифицированной и оттого непредсказуемой и еще более грозной.

Обложка журнала «Стрэнд», где печатались рассказы о Шерлоке Холмсе (1924)

[1] *Конан Дойл А.* История спиритизма // Звезда. СПб., 1998. С. 333–352.

На этой почве взрастут позднее чудовищные фантазмы Говарда Лавкрафта, а сам он с трогательной простотой сформулирует свой метод в эссе «Сверхъестественный ужас в литературе»: «В произведении должна присутствовать атмосфера неведомого, от которого захватывает дух, а еще должен быть намек на то, что известные человеку законы природы, его единственная защита от демонов хаоса, вовсе не так незыблемы, как нам внушали с детства». Словно о «Собаке Баскервилей» написано.

Когда волнение читателя достигает апогея, в дело вступает Холмс. Вооруженный лишь гиперрациональным мышлением, напрочь отрицающим ограниченность логики и непостижимость законов бытия, он объявляет бой хаосу и неизменно побеждает. Холмс объясняет тайну, вновь делая окружающую действительность понятной, а, следовательно, безопасной.

Безопасность и порядок вещей, истина, которая укрощает холод и безумие, – вот чем торговал Артур Конан Дойл. И выторговал-таки себе бессмертие. Подобно спиритической «эктоплазме», нечто жуткое и потустороннее, как лицо Медузы Горгоны, на секунду проступало со страниц его книг, заставляя читателя внезапно каменеть от страха. Но тут же растворялось в рациональных толкованиях Холмса, позволяя добропорядочному читателю из викторианской Англии, отложив книгу, зевнуть и благодушно поразмышлять перед сном о всесилии человеческого разума. А писатель, убедивший его, что всему на свете есть логичное объяснение, сидел в это время на спиритическом сеансе и общался с духами.

Итальянский культуролог Карло Гинзбург в работе «Приметы. Уликовая парадигма и ее корни» отмечает сходство между дедукцией Шерлока Холмса и методами психоанализа, фактически ставя знак равенства между понятиями «расследование» и «лечение». Такую же аналогию можно провести между «тайной» и «болезнью». Герои рассказов Конан Дойла словно заболевают тайной, их поведение напоминает симптомы паранойи, и они обращаются к сыщику-доктору за излечением. Известное высказывание К. Г. Юнга: «По старинному поверью, божество или демон говорит на символическом языке спящему, а толкователь снов имеет своей задачей разгадать эту странную речь», – идеально описывает построение действия в этих рассказах; если за «странную речь» принять язык улик, то «божество или демон», говорящее на этом языке, есть выглядящая сверхъестественной тайна (лавкрафтовское Неназываемое), ну а толкователем выступает, разумеется, Шерлок Холмс. В этом случае формула, изобретенная Конан Дойлом, выглядит так: ***тайна + расследование = выздоровление***.

Но параллельно с конан-дойловской возникает другая формула построения «жуткого» сюжета. Формула, в которой разгадка тайны оказывается еще более иррациональной, чем сама загадка, и, объясняя механику преступления, по сути, не объясняет ничего, не снимает с читателя напряжение, оставляя его в еще большем смятении перед неведомым. Прообраз такой формулы можно найти в «Лунном камне» Уилки Коллинза, где после ряда странных и страшных событий главный герой, благороднейший мистер Фрэнклин Блэк, обнаруживает истину: он сам украл алмаз, находясь в состоянии сомнамбулизма. На фоне этой алогичной развязки на второй план отходит другое, еще более зловещее обстоятельство романа: проклятие Лунного камня, в которое отказывались верить действующие лица, сбылось – все владельцы сокровища неизменно умирают насильственной смертью.

История об ужасной истине, сокрушающей рассудок героя, известна литературе со времен «Царя Эдипа». Однако нас она интересует не в качестве философской метафоры Софокла, но как поставленный на поток драматургический прием, который предполагает разгадку страшнее самой тайны, а не только сюжет, где сыщик сам оказывается преступником. Если у Конан Дойла разгадка ассоциируется с выздоровлением, то формула, которую мы условно назовем «коллинзовской», такова: ***тайна + расследование = безумие***.

Впоследствии эту формулу можно будет обнаружить в романах Уильяма Айриша и Буало – Нарсежака, фильмах Анри-Жоржа Клузо, Романа Поланского и Дарио Ардженто, а наиболее радикальный вариант – в мистическом триллере Алана Паркера «Сердце Ангела», где осуществлен немыслимый идеал «коллинзовского» сюжета: жертва, расследующая собственное убийство, обнаруживает, что сама и является убийцей.

Альфред Хичкок успешно работал с обеими формулами. Но больше с «конан-дойловской»: практика Голливуда не позволяла оставлять после завершения фильма смятение в зрительской душе. Поэтому Хичкок умудрялся делать «конан-дойловские» картины даже по «коллинзовским» литературным произведениям. Так случилось с «Головокружением», снятым по роману Буало-Нарсежака «Из страны мертвых». Роман был историей погружения героя в безумие – фильм стал рассказом о его выздоровлении. Героя романа истина уничтожает. Узнав ее, он, уже поверивший в переселение душ, окончательно теряет связь с реальностью, убивает свою подругу и остается возле трупа ждать ее следующей реинкарнации. Героя фильма истина излечивает. После смерти героини, упавшей с цер-

ковной колокольни, он, ранее боявшийся высоты, подходит к самому краю и смотрит вниз. Он избавился от своего головокружения, как и от страха перед жизнью, пусть даже для этого ему и пришлось заглянуть в бездну.

Разумеется, формула ***хоррора-расследования*** (назовем ее так) не является единственно возможной для жанра. В литературе викторианской Англии нетрудно обнаружить и сюжетную модель ***хоррора-мелодрамы***, – например, в «Дракуле Брэма Стокера». В этом романе имеется своего рода любовный треугольник, где вампир выступает в качестве «разлучника коварного», встающего между влюбленными Джонатаном и Миной. Именно в мелодраматическом ключе и будут выдержаны большинство экранизаций «Дракулы», начиная с одноименного фильма Тода Броунинга 1931 года.

Возникнув на заре формирования массовой культуры, обе эти формулы оказались базовыми для фильма ужасов XX века и успешно добрались до наших дней. Так «Дракула Брэма Стокера» Френсиса Форда Копполы (1992) по-прежнему является мелодрамой ужасов, в то время как темой фильмов «Клетка», «Девятые врата», «Звонок», является противостояние хрупкого человеческого разума и иррациональной необъятности тайны, они основаны на принципе расследования и заняты толкованием улик-символов.

* * *

Если основные сюжетные модели фильм ужасов заимствует у викторианской литературы, то своими темами и образами он обязан куда более разнообразным источникам. В художественном решении фильмов жанра хоррор причудливо соединяются две культурные традиции, ранее почти никогда не пересекавшиеся.

Первую из них можно условно обозначить как традицию элитарного или «поэтического» ужаса. Ее истоки лежат в живописи эпохи барокко, литературном и живописном наследии так называемого «черного романтизма» и, прежде всего, в готическом романе.

Сам термин «готика» возник в XVIII веке и поначалу носил пренебрежительный оттенок. Готы не строили готических зданий, и упоминание о них означало просто, что данный архитектурный стиль является устаревшим, безнадежно архаичным, «вышедшим из моды». Тому имелись идеологические обоснования. В эпоху Просвещения все, что принадлежало Средневековью, воспринималось интеллектуальной элитой как мракобесное и реакционное (в силу своей связи с религиозным сознанием), и лучше всего смысл, который вкладывали тогдашние мыслители в понятие «готика», переда-

ется словосочетанием «при царе Горохе (при готах) построенное». Потребовались титанические духовные усилия эпохи романтизма, чтобы готика начала восприниматься иначе: как обозначение произведения, повествующего о столкновении человека с потусторонним миром, как символ религиозного мистицизма, противостоящего рационализму и деизму Просвещения.

Готический роман как литературное направление появился гораздо раньше, чем движение романтизма. Первый «официальный» готический роман «Длинная шпага» Томаса Лиланда был опубликован еще в 1762 году, «Замок Отранто» Горация Уолпола – в 1764-м, «Влюбленный дьявол» Жака Казота – в 1772-м, «Ватек» Уильяма Бекфорда – в 1782-м, в то время как возникновение романтического движения в Англии и Германии принято относить к 90-м годам XVIII века. Однако мощный духовный поток романтизма вобрал в себя нарождавшийся ручеек литературы тайны и страха, обогатив ее своими мистическими озарениями и сделав одним из основных выразителей бунта против «религии разума».

Это была эпоха духовного смятения и интеллектуального хаоса. Разочарование образованных людей в авторитетах церкви и государства, лицемерие философов («Я сомневаюсь, чтобы простые люди имели время или же способности к образованию, – писал в частном письме апостол Просвещения Вольтер. – Кажется необходимым, чтобы существовали невежественные бедняки»)[1], расчетливый цинизм нарождавшегося третьего сословия – все это вместе взятое рождало атмосферу тотальной дезориентации. Французский литературовед Огюст Виатт в книге «Оккультные источники романтизма» так описывает предшествующую эпоху: «Находясь под диктатом рационалистов, осознавая свои пределы, человек конца восемнадцатого столетия находил убежище среди призраков; он удовлетворял свою ностальгию чудесами, творимыми колдунами и шарлатанами, он отвергал материальный мир и отказывался признавать его реальность... Вся культура рушилась» [2].

В этом нездоровом климате, когда в воздухе уже витало предчувствие ужасов французской революции, родилась литература, получившая название готической – от соответствующего архитектурного стиля. Но готика не была декорацией в этих романах; она несла в себе важный содержательный заряд. Для образованного, просвещенного человека той эпохи средневековые замки, склепы, руины

[1] *Доусон К.* Боги революции // СПб., 2002. С. 99.
[2] *Viatte A.* Les sources occultes du romantisme // Paris, 1928.

монастырей были не просто экзотикой – они представляли собой некое чуждое, а потому одновременно притягивающее и пугающее пространство. Странные каменные мешки, наглухо изолирующие своих обитателей от внешнего мира, лабиринты узких коридоров и подземных ходов, назначение которых давно забылось, причудливые артефакты, в окружении которых даже время текло в ином ритме, – готика была чем-то вроде подсознания Европы того времени. В каждом замке жили духи прошлого; каждый камень хранил память о подвиге или злодеянии; каждая дверь вела в потайную комнату с фамильным скелетом внутри. Однако рационализм XVIII века ничего не хотел знать про прошлое, кроме того что оно было косным, невежественным и давно вышло из моды. Для тех, кто провозгласил культ разума, бессознательное являлось злейшим врагом. И тогда готический роман страшным призраком встал на пути просвещения, убедительно доказывая читателям, что они не так разумны, как им кажется, и все еще способны чувствовать поэзию сверхъестественного в ночных завываниях ветра или раскатах грома в грозу. Литература и живопись романтизма воздвигли культ мистического переживания, суть которого, по определению Виктора Жирмунского, заключалась в способности «видеть бесконечное в конечном» [1].

Однако наряду с мистицизмом, готический роман имел еще одну, не менее важную особенность. Он давал возможность затронуть в фантастическом антураже табуированные темы, как правило, сексуального (но иногда и политического, как в повести Шарля Нодье «Мадемуазель де Марсан») характера, которые в реалистическом произведении стали бы основанием для цензурного запрета. Уже один из первых и самых знаменитых готических романов – «Монах» англичанина Мэтью Грегори Льюиса – вызвал скандал и обвинения в непристойности и богохульстве. Даже Байрон (не без доли ревности, вероятно) назвал этот роман «фантазией пресыщенного сластолюбца, стремящегося возбудить себя». Помимо того что на страницах «Монаха» перед читателем проходил парад всевозможных перверсий, в нем еще и содержались антихристианские рассуждения, достойные Ницше, вроде того, что «даже в анналах борделя трудно найти больший выбор непристойных выражений, чем в Святом Писании». Лишь тот факт, что перлы эти изливались из уст монаха-расстриги Амбросио, продавшего душу дьяволу и в финале получившего заслуженную кару, спасли книгу от запрета. Скандальность «Монаха» немало способствовала его успеху: роман,

[1] *Жирмунский В.* Немецкий романтизм и современная мистика // СПб., 1914.

впервые опубликованный в 1796 году, к 1798 году имел уже четыре переиздания.

История «Монаха» не уникальна и в полной мере выражает грядущую одержимость романтизма болезненным, деструктивным эросом. Лучше всего эту ключевую концепцию сформулировал Перси Биши Шелли. В 1819 году, путешествуя по Италии, он увидел в галерее Уффици изображение головы Медузы Горгоны и был потрясен сочетанием красоты и жестокости, наслаждения и страдания, запечатленным на картине. Шелли описал этот союз как «непреодолимое очарование ужаса» (tempestuous loveliness of terror). Синтез казалось бы несовместимых элементов – красоты и ужаса, очарования и жестокости – стал фактически программой европейского романтизма и спустя несколько десятилетий был адаптирован движением декаданса. «Эти наваждения преследовали цель не только представить красоту и жестокость как единый союз, но также запечатлеть ужас в красоте и наслаждение красотой ужаса. Жестокая красота Медузы есть символ этого синтеза... Согласно лихорадочным представлениям романтизма стремление к смерти и сексуальная страсть сливаются в жажде выхода за пределы освященных церковью границ», – пишет Клаус Креймейер в статье «От Вампира к Вамп: бэкграунд кинематографического мифа»[1].

Идея ужаса как высшей формы прекрасного, смерти как апогея наслаждения, представленная уже в «Коринфской невесте» (1797) Гете, достигла кульминации в новеллах Теофиля Готье «Любовь мертвой красавицы» (1836) и Проспера Мериме «Венера Илльская» (1837). Эти писатели перекинули мостик от готического романа к мистической литературе декаданса – эпохи, когда даже на почтовых открытках можно было найти изображения черной мессы и сопровождающих ее оргий, а танцовщицы и актрисы позировали для фотографий в образах Саломеи, Юдифи, Клеопатры и других мифических женщин-вамп, убивавших своих любовников.

В эпоху декаданса искусство начинает восприниматься как нечто в буквальном смысле «искусственное», предельно артифицированное, окончательно подменяющее собой природу, которая для романтиков еще служит источником поэтического и мистического озарения. Гипертрофированный эстетизм декаданса отвергает естественное и предпочитает рассматривать самого человека как объект искусства. Основоположник движения эстетизма Теофиль Готье

[1] *Kreimeier K.* From Vampire to Vamp. On the Background of a Cinematic Myth: сборник «Artificial Humans» // Berlin, 2000. P. 80.

с равным вдохновением описывает красоту женщины, статуи, античной вазы или трупа. Декаданс, достигший апогея в живописи поздних прерафаэлитов, символизме и движении Art Noeveau, отвергает этику и возводит перверсии – в первую очередь гомосексуализм и некрофилию – в статус высокого искусства. Наряду с культом андрогина как высшей стадии красоты, он создает культ смерти и убийства как наиболее радикального художественного акта. Художник декаданса – эстет и фетишист – видит убийство как своего рода творческий процесс, а труп – как арт-объект, достойный детального описания и даже восхищения. Именно так Пьер Луис живописует красоту мертвой Кризи в финальной главе «Афродиты», именно так Эжен Делакруа показывает убийства наложниц в «Смерти Сарданапала». «Чем больше мы узнаем искусство, тем меньше нам интересна природа» (Оскар Уайльд).

Фернан Кормон. «Убийство в серале» (1874)

В эту эпоху рождается кинематограф, и в своих первых фантастических произведениях он впитывает как мистический экстаз романтизма, так и мрачные эротические наваждения декаданса. Уже «Пражский студент» Стеллана Рие и Пауля Вегенера (1913), с его по-

заимствованной у немецких романтиков темой зловещего двойника – доппельгангера, почти целиком снятый на натуре в пражской Малой Стране и на улице Алхимиков, демонстрирует, что кино способно на равных конкурировать с литературой и живописью в передаче самого духа черного романтизма. А сценарист и сопродюсер «Пражского студента», классик немецкой мистической литературы Ганс Гейнц Эверс пишет в рассказе «Белая девушка»: «...я знаю Венеру, которая превращается в Эроса. Я знаю Венеру, которая надевает меха и размахивает бичом. Я знаю Венеру в образе Сфинкса, кровожадно вонзающего когти в нежное детское тело. Я знаю Венеру, которая сладострастно нежится на гнилой мертвечине, и я знаю также мрачную богиню любви, которая во время черной мессы приносит гнусную жертву Сатане над белым телом девы... Я знаю испорченнейшую Венеру... или, быть может, я должен сказать „чистейшую", которая сочетает браком человека с цветами... Неужели вы после всего этого полагаете, что богиня любви может надеть такую маску, которая окажется для меня новой?»

«Сексуальные личины Запада в декадансе достигают крайней степени жестокости и искусственности. Декаданс насквозь проникнут сексом, но считает секс мыслью, а не действием», – замечает Камилла Палья[1]. Вряд ли какое-либо направление в кино так соответствует этой идее, как итальянские «дива-фильмы» 1910-х годов. В жанровом отношении являясь так называемыми салонными мелодрамами (часто с мистическими сюжетами), эти фильмы впервые воспроизвели на экране впечатляющие поэтические образы, способные служить кинематографическим эквивалентом литературе и живописи черного романтизма. А итальянская концепция «дивы», предшествовавшая возникновению понятия «кинозвезда», идеально воплотила представления той эпохи о femme fatale [2], не как о расчетливой соблазнительнице, но как о природной стихии, о находящейся по ту сторону добра и зла языческой богине (слово «дива» и означает «богиня»), не только разрушающей всех вокруг себя, но также страдающей и влекомой злым роком к безумию и гибели.

Так, в одном из самых знаменитых дива-фильмов «Сатанинская рапсодия» (1915) старая графиня Альба Д'Альтревита (чье имя буквально переводится как «рассвет другой жизни») продает душу дьяволу ради возможности обрести вновь молодость и красоту. Князь тьмы, на наших глазах сошедший со старинного портрета и имею-

[1] *Палья К.* Личины сексуальности // Екатеринбург, 2006. С. 492.

[2] Роковая женщина. – *Прим. ред.*

щий облик театрального Мефистофеля, ставит условие: в обмен на новую жизнь графиня должна отказаться от любви. Ставшая вновь юной и прекрасной, Альба (Лида Борелли) одновременно превращается в femme fatale, несущую страдание и гибель тем, кто имел несчастье в нее влюбиться. Однако сила любви оказывается могущественнее власти дьявола. После самоубийства одного из своих поклонников героиня удаляется в поместье, именуемое «замок грез», где целыми днями печально бродит по аллеям парка, терзаясь угрызениями совести и страдая от невозможности преодолеть свое одиночество. В этих сценах особенно проявляется мастерство 25-летнего режиссера Нино Оксилья, который уподобляет кадры фильма живописным полотнам, изобретательно экспериментируя с освещением, зеркалами и оптическими иллюзиями. Наконец, Альба приходит к осознанию того, что «все в природе движимо любовью». Совершив это открытие, не в силах более сдерживать свои чувства, она бросается навстречу таинственному всаднику, появившемуся у ворот – и оказывается в объятиях дьявола, который в отместку за нарушенное обещание вновь делает ее старой и безобразной. Героиня умирает, подобно Нарциссу, у источника, глядя на свое отражение в воде, но не с восторгом, а с ужасом.

Dance macabre из фильма «Сатанинская рапсодия» (1915)

Эта женская версия «Фауста» была не единственной вариацией итальянского кино на темы черного романтизма. Не менее интересна «Маломбра» (1916), героиня которой, опять в исполнении обладательницы античного профиля Лиды Борелли, приехав в замок своего дяди, графа де Маломбра, обнаруживает в тайнике дневник его покойной жены. Из дневника следует, что несчастную женщину держали здесь в заточении, против ее воли. Умирая, она проклинает графа и заявляет, что «моя жаждущая мести душа вселится в того, кто прочтет эти строки». Постановщик Кармине Галлоне, будущий ведущий режиссер фашистской Италии и двукратный обладатель кубка Муссолини, с этого момента виртуозно играет чувствами аудитории, не давая окончательного ответа, действительно ли душа умершей вселилась в героиню фильма или же она просто сходит с ума. И даже кровавая развязка картины не расставляет все точки над «и», предоставляя зрителю самому решить, какая версия событий предпочтительнее.

Наконец, в фильме Джованни Пастроне «Пламя» (1916) другая итальянская дива Пина Меникелли играла образ, уже близкий не к femme fatale, а к настоящей вамп, – бездушную соблазнительницу, способную как подарить влюбленному художнику минуты вдохновения, так и довести его до умопомешательства.

Можно сказать, что итальянские дива-фильмы были первым ответом кинематографа на «концепцию Медузы», созданную романтиками; и вовсе не случайно то, что в 60-е годы, когда возникнет итальянская школа хоррора, ее мастера активно станут использовать идеи и приемы этих старых картин.

* * *

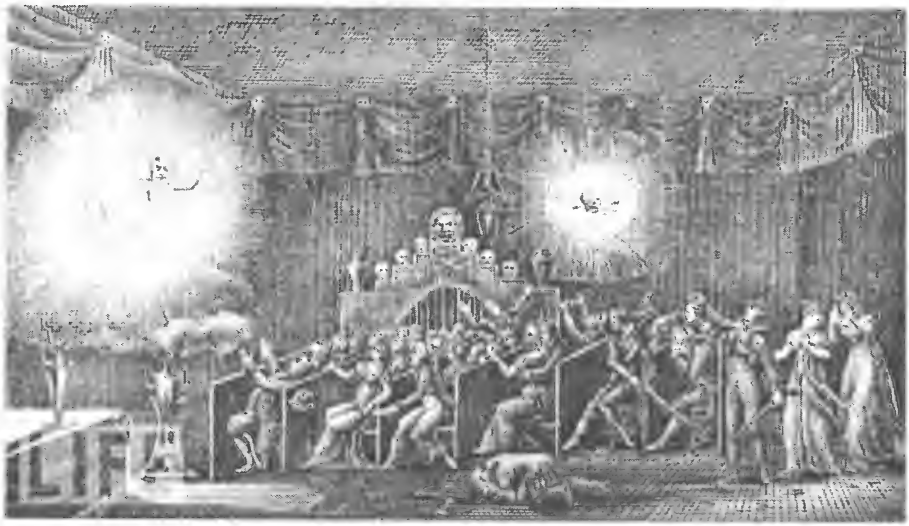
Параллельно, на другом конце света, в Америке, еврейская девушка из Цинциннати Теодосия Гудман, взявшая псевдоним Теда Бара (анаграмма выражения Arab Death), пыталась воплотить романтическую «концепцию Медузы» не только на экране, где она сыграла в фильмах студии Уильяма Фокса Саломею, Клеопатру, Кармен и чуть ли не всех роковых женщин классического репертуара, но и в жизни. Выдававшая себя за дочь арабской принцессы и французского художника, Теда Бара утверждала, что является настоящим вампиром. В доказательство этого она могла съесть на глазах у журналистов кусок сырого мяса. Также Теда Бара заявляла, что в прошлой жизни была цыганкой по имени Кармен и в этом качестве лично встречалась с Проспером Мериме.

Теда Бара в роли Клеопатры

Несмотря на некоторое сходство ее персонажей с героинями итальянских дива-фильмов (которые, впрочем, никогда бы не стали изображать пожирательниц сырого мяса), Теда Бара является живым воплощением совсем другой традиции – сенсационного, бульварного аттракциона. С давних времен ярмарочные балаганы уродцев, пещеры страха, а также шоу так называемых «туманных картин» – предшественников кинематографа – вызывали неизменный интерес у широкой публики. Наиболее успешным можно считать действо бельгийца Этьена Гаспара Робертсона «Фантасмагория», которое открылось в Париже в 1798 году. Искусно подсвечивая рисованные муляжи, размещенные на полупрозрачных экранах по периметру разрушенной монастырской часовни, Робертсон заставлял оживать фигуры призраков и скелетов. Он был весьма изощрен в своих трюках: передвигал фонари на маленьких тележках, регулировал потоки света с помощью специальных жалюзи, использовал звуковые эффекты, задымление, имитирующее туман, и добивался сильного впечатления у своих зрителей.

Вот как описывает шоу Робертсона один из очевидцев. «Скоро парижане, снедаемые любопытством, начали посещать мрачную часовню старого монастыря капуцинов на Вандомской площади. В тусклом освещении можно было видеть причудливый орнамент на стенах, состоящий из жутких, таинственных образов, могильные плиты, кости и черепа. Стояла мертвая тишина, страшно было даже шептать. Все с трепетом ожидали появления призраков, которые должны были восстать из могил. Неожиданно тягостное молчание

прерывается завыванием штормового ветра, затем грохочет гром и сверкает молния. Все трепещет от ужаса, духи пробуждаются: внезапно неподалеку вспыхивает свет и появляется призрачная фигура»[1]. Судя по этому описанию, Робертсон, как гениальный шоумен, не столько показывал монстров публике, сколько создавал атмосферу, которая стимулировала фантазию зрителей, заставляя их «видеть» гораздо больше того, что в действительности демонстрировалось.



Так современники видели «Фантасмагорию» Э. Г. Робертсона

В начале XX столетия – в эпоху восстания масс – мотивы романтизма покорили не только интеллектуальную и художественную элиту; они также вторглись в бульварную литературу, фотографию, мир иллюстрированной прессы и рекламу. Результатом этого вторжения в пространство массовой культуры оказалось не только возникновение расхожего образа женщины-вамп, вроде Теды Бары, но и мода на ориентализм – восточную экзотику, эллинистические и древнеегипетские мотивы; а также повальное увлечение мистикой, далекое от рафинированных опытов ранее описанного Британского психиатрического общества (члены которого полагали, что исследуют феномен спиритизма с исключительно научной точки зрения). Карл Густав Юнг в 1926 году пишет: «Трудно отрицать все-

[1] *Kreimeier K.* From Vampire to Vamp. On the Background of a Cinematic Myth: сборник «Artificial Humans» // Berlin, 2000. P. 87.

общий интерес к этим проявлениям души, каким бы оскорблением хорошего вкуса они ни казались. Я имею в виду не столько интерес к психологии как к науке... сколько получивший широкое распространение и все растущий интерес к различным феноменам, обнаруживающимся в спиритизме, астрологии, теософии, парапсихологии и т. д. Это сравнимо только с расцветом гностической мысли в первом и втором веках эры Христовой» [1].

Декадентские представления об «изящном искусстве убивать» карикатурно отзываются в массовой культуре театром «Гран Гиньоль», показывавшим кровавые убийства на сцене и при этом использовавшим в качестве литературной основы как классические произведения вроде «Странной истории доктора Джекилла и мистера Хайда» Р. Л. Стивенсона или «Убийства на улице Морг» Э. По, так и реальные преступления из газетной криминальной хроники. Зритель мог утром одного дня прочитать о каком-нибудь леденящем кровь убийстве в газетах, а вечером следующего – увидеть его детальную реконструкцию на театральной сцене. Спектакли «Гран Гиньоля» послужили колоссальным источником вдохновения для создателей первых фильмов ужасов. Фактически первый английский фильм ужасов «Мария Мартен или убийство в Редберне» (1902) был именно таким спектаклем, заснятым на пленку.

Примерно с 1908 года Европу наводняют романы-фельетоны – выходившие еженедельно книжки с продолжениями в мягких обложках о знаменитых сыщиках и преступниках. По ним вскоре начали создаваться такие же серийные фильмы, героями которых были Нат Пинкертон, Ник Картер и самый знаменитый из всех – Фантомас.

Первая книга о Фантомасе увидела свет в октябре 1911 года. Молодые авторы Пьер Сувестр и Марсель Аллен подписали контракт, согласно которому они ежемесячно должны были предоставлять издателю рукопись новой книги объемом 250 страниц. Текст они не писали, а надиктовывали на специальное записывающее устройство – так выходило быстрее. Придуманный ими суперпреступник Фантомас являлся своего рода бульварным вариантом романтического героя, падшим ангелом, бросающим вызов законам божеским и человеческим. Успех был огромен. Вскоре брошюры о Фантомасе уже печатались во Франции тиражом в 600 тысяч экземпляров и переводились едва ли не на все языки мира, включая японский. За три года вышло 32 романа о Фантомасе. Популярность их была столь

[1] *Юнг К. Г.* Архетип и символ // Москва, 1991. С. 213.

велика, что даже интеллектуалы не могли остаться в стороне: Гийом Аполлинер основал общество друзей Фантомаса; романы о нем также привлекали внимание сюрреалистов. А в 1913 году бывший журналист Луи Фейад перенес приключения Фантомаса и его вечного преследователя полицейского комиссара Жюва на большой экран, создав один из самых знаменитых криминальных киносериалов в истории.

В том же году другой первопроходец французского кинематографа Морис Турнер снимает фильм «Человек с восковым лицом», открыв путь еще одной «вечной» теме кинематографа ужасов. Идея оживающих кукол была тоже позаимствована из литературы романтизма, но место действия режиссер перенес в один из ставших невероятно популярными в начале столетия музеев восковых фигур. Ужасы в таких музеях, спекулировавших на сенсационном интересе к образам знаменитостей (в том числе и знаменитых преступников), – есть абсолютное кинематографическое ноу-хау; романы на эту тему появились позже фильмов. Впрочем, в картине Турнера куклы еще не оживали – они только *казались* живыми; однако герой, проведший среди них ночь, сходил с ума от страха и наутро убивал пришедшего за ним приятеля, приняв его за ожившую восковую фигуру.

В 1922 году датский режиссер и актер Бенджамин Кристенсен создает гротескную фантасмагорию «Ведьмы. Колдовство сквозь века», в которой дьявол (в исполнении самого постановщика) являет полную противоположность оперному Мефистофелю из «Сатанинской рапсодии». Это не утонченный князь тьмы, а черт из народного лубка – мохнатый, похотливый и заставляющий ведьм во время шабаша целовать себя в задницу. Изобретательно сделанная, остроумная картина Кристенсена, основанная на настоящих показаниях «ведьм» из протоколов инквизиции, была, наверное, последним произведением, детально воспроизводящим низовое, простонародное представление о страшном. С возникновением в кинематографе движения немецкого экспрессионизма станет уже невозможно отделить традицию элитарного, поэтического страха от сенсационного аттракциона монстров. С этого момента они существуют неразрывно; и мы, анализируя конкретное произведение, можем говорить лишь о преобладании той или иной традиции.

Никогда более фантастическое кино не сможет отделить прекрасное от безобразного, радикальный эстетизм декаданса от бульварной сенсационности романов-фельетонов. Но этот синтез и обеспечит причудливую поэтику хоррора на протяжении всего последующего столетия.

Глава 2

Немецкий фильм ужасов: кинематограф после «конца света». Первый этап развития американского хоррора. Разница между понятием «жуткого» в Европе и Америке. Введение новой редакции Кодекса Хейса в 1934 году и его последствия для американского фильма ужасов.

Центральную роль в становлении фильма ужасов как жанрового, формульного произведения сыграл немецкий кинематограф 20-х годов. Берлин в промежутке между Первой мировой войной и приходом к власти нацистов являл собой причудливое и впечатляющее зрелище. Самый свободный город Европы, «мировая секс-столица», место встречи художников, писателей и музыкантов со всего мира – так описывают сегодня Берлин эпохи Веймарской республики его исследователи. Со своими многочисленными театрами, оркестрами, кабаре и ночными клубами, с полным отсутствием цензуры и свободой нравов, этот город действительно притягивал к себе творческих людей из разных стран, ехавших туда в поисках вдохновения и новых впечатлений. Но одновременно Берлин был городом, раздираемым идеологическими и социальными конфликтами, страдающим от нищеты, безработицы и колоссальной инфляции, утраты базовых ценностей и нравственных ориентиров. Поражение в Первой мировой войне и последовавшая за этим гражданская война лишили немцев почвы под ногами. То, что еще вчера казалось незыблемым – вроде кайзера, восседающего на троне – обратилось в прах. Установление Веймарской республики не спасло ситуацию: у немцев не было опыта жизни в условиях демократии; политическую свободу многие воспринимали как анархию и хаос, в которых лучшие черты германского характера – самоотверженность, честность, трудолюбие, дисциплинированность – оказывались ненужными и даже вредными. Точнее всего мироощущение немцев той

эпохи можно передать фразой из «Вечного человека» Г. К. Честертона: «Конец света уже наступил, и хуже всего было то, что свет никак не кончался».

Каким может быть кинематограф после конца света? Ответ на этот вопрос дает немецкое кино 20-х годов, точнее, то его направление, которое часто называют экспрессионизмом.

Правомерность употребления термина «немецкий экспрессионизм», с легкой руки Лотте Айснер вошедшего в обиход по отношению едва ли не к половине фильмов, снятых в период Веймарской республики, сегодня ставится под сомнение рядом влиятельных киноведов, включая Вернера Зудендорфа и Томаса Эльзессера. Полемика вокруг этого термина началась еще в 1979 году, когда Барри Солт опубликовал в журнале «Сайт энд саунд» дерзкую статью, в которой свел количество собственно «экспрессионистских» фильмов к шести: «Кабинет доктора Калигари» (1919), «Генуин» (1920), «С утра до полуночи» (1920), «Торгус» (1921), «Раскольников» (1923) и «Кабинет восковых фигур» (1924). Действительно, регулярное и нередко бессмысленное употребление слова «экспрессионизм», уже не только по отношению к немецким фильмам 20-х годов, но даже к американскому нуару 40-х, не может не смущать. Однако вне зависимости от терминологических споров, очевиден тот факт, что именно немецкий кинематограф той эпохи на многие десятилетия определил художественную формулу фильма ужасов, и ключевым элементом ее стало характерное как раз для экспрессионизма ***субъективное видение.***

До тех пор в приключенческих и фантастических фильмах, вроде картин Жоржа Мельеса и Луи Фейада, ставилась задача показать невероятные или чудесные события, как реально происходящие. Для этого использовались все технические возможности, которые предоставлял кинематограф, а фильм таким образом превращался в своеобразный аттракцион, где на долю зрителей выпадало лишь восторженно восклицать, глядя на экранных монстров: «Совсем как живые! Совсем как настоящие!» Но для пошатнувшегося мировосприятия немцев больше не было ничего реального и настоящего. И немецкий кинематограф той эпохи откликается на протекающие в коллективном бессознательном народа процессы фильмами, воспроизводящими на экране призрачное, текучее пространство, царство теней и фантомов, похожее на ночной кошмар или галлюцинацию.

Начало движению положил «Кабинет доктора Калигари», причем произошло это почти случайно. Сценарий Карла Майера и Ганса Яновица, вдохновленный реальным случаем убийства девушки

и выводивший на первый план демоническую фигуру доктора Калигари – гипнотизера и манипулятора, был передан Фрицу Лангу, который, вопреки протестам сценаристов, вписал в него дополнительные эпизоды и этим радикально изменил концепцию фильма, превратив действие в галлюцинацию сумасшедшего. Также, вместо художника Альфреда Кубина, которого Майер и Яновиц планировали привлечь к оформлению картины, продюсер Эрих Поммер нанял Германа Варма и Вальтера Рерига, создавших вошедшие в легенду декорации с наклонными стенами домов, ломаными линиями дорожек и искаженной перспективой. Наконец, сам Ланг ушел на другую постановку и вместо него Поммер пригласил режиссера Роберта Вине, который не имел никакого отношения ни к созданию сценария, ни к концепции декораций. «Кабинет доктора Калигари», таким образом, вряд ли можно отнести к числу «авторских» произведений, – что, разумеется, никак не умаляет его значимость в качестве шедевра кино.

Мир глазами безумца в фильме «Кабинет доктора Калигари» (1919)

В киноведении бытует неоднозначное отношение к идее Фрица Ланга превратить все происходящее в фильме в наваждение душевнобольного. Многие считают, что, сделав это, Ланг уменьшил соци-

ально-критический пафос фильма. Но для развития жанра хоррор его идея имеет ключевое значение. Даже современные зрители (сужу по своим студентам) испытывают шок, обнаруживая в конце картины, что полтора часа они были заперты в черепной коробке безумца и видели мир его глазами; публика в Германии 20-х годов должна была поразиться еще больше. «Кабинет доктора Калигари» выглядел идеальным воплощением знаменитого высказывания классика немецкого романтизма Ахима фон Арнима: «Мне трудно отличить то, что видят мои глаза, от того, что видит мое воображение». Эта картина впервые наглядно и убедительно продемонстрировала, что для фильма ужасов общая атмосфера действия, выражающаяся в декорациях, освещении, ракурсах съемки, позднее – в цветовом решении и музыке, важнее, чем собственно фигура монстра. Каким бы эффектным и жутким ни был монстр, не он создает зловещую ауру на экране; напротив, подобно тому, как короля играет свита, монстр сам ***создается*** атмосферой действия.

Немецкие кинематографисты были, наверное, первыми в мире, кто твердо осознал тотальную зависимость хоррора не от сюжетов и персонажей, а от вопросов киноформы. Целый ряд фильмов, базирующихся на кропотливом и мастерском создании зловещей атмосферы при помощи чисто кинематографических приемов, снимается в Германии в 20-е годы: «Голем – как он пришел в мир» (1920), «Усталая смерть» (1921), «Носферату, симфония ужаса» (1922), «Тени» (1923), «Руки Орлака» (1924), «Кабинет восковых фигур» (1924), «Фауст» (1926), «Альрауне» (1928). Абсолютно разными были эстетические пристрастия создававших их художников. Фриц Ланг обожал вписывать своих героев в пространство декораций, подобно тому, как скульптуры встраиваются в общее архитектурное решение здания, в то время как Фридрих Вильгельм Мурнау предпочитал съемки на природе и вдохновлялся при этом живописью романтизма. Пауль Вегенер, работая над «Големом» в 1914 году, осуществлял большую часть съемок на натуре в Праге (это доказывают сохранившиеся фрагменты фильма), но создавая совместно с Генриком Галееном новую версию «Голема» шесть лет спустя, перенес все действие в павильон, где были выстроены фантасмагорические, не имевшие ничего общего с реальностью декорации, изображавшие древнюю Прагу[1]. Однако, несмотря на всю разницу между художественными приемами, использовавшимися в этих картинах, от изо-

[1] В промежутке между этими фильмами Вегенер еще раз обратился к своему любимому персонажу в комедии «Голем и танцовщица» (1917).

щренных оптических трюков с зеркалами из фильма Артура Робисона «Тени» до сцены в подземелье из «Метрополиса» (1925), в которой не злодей Ротванг гонится за главной героиней Марией, но сама камера (то есть зритель) преследует испуганную молодую женщину, в этих фильмах обнаруживается одинаковое стремление уйти от родового проклятия кинематографа – фотографической имитации реальности, создать на экране иллюзорное, артифицированное пространство, заставить аудиторию воспринимать фильм на чувственном, а не на логическом уровне.

Ставший хрестоматийным кадр из фильма Ф. В. Мурнау «Носферату» (1922), первой «неофициальной» киноверсии «Дракулы»

Немецкий кинематограф также подарил формирующемуся жанру ряд популярных персонажей. Среди них – безумный ученый, больше похожий на злого колдуна, чем на человека науки: доктор Мабузе, именующийся психоаналитиком, или Ротванг из «Метрополиса», в чьей лаборатории реторты и пробирки мирно уживаются с оккультным символом пентаграммы. (Обоих персонажей сыграл актер Рудольф Кляйн-Рогге.) Немцы же явили миру как самого первого в истории кино маньяка-убийцу – Весеннего Джека из «Кабинета восковых фигур», так и самого трогательного – Ханса Бекерта из

фильма Фрица Ланга «М» (1931), ролью которого обессмертил себя Питер Лорре, до этого считавшийся комедийным актером.

За открытиями немецких кинематографистов внимательно следили по другую сторону океана – в Голливуде, где в тот же период начинает формироваться собственная хоррор-школа. Между немецкими кинокомпаниями, в особенности концерном UFA, и голливудскими студиями существовали дружеские связи, включавшие даже регулярные экспедиции американцев в Берлин – для обмена опытом. В свою очередь, многие немецкие режиссеры – такие как Любич, Мурнау, Лени – уже в 20-е годы начали снимать фильмы в Америке. Приход к власти в Германии национал-социалистической партии в 1933 году многократно ускорил процесс эмиграции художников и интеллектуалов, в результате чего к началу 40-х годов едва ли не весь цвет немецкой режиссуры (изрядную часть которой составляли выходцы из венской еврейской общины) оказался в США. Практически всем им удалось найти работу на голливудских студиях; причем нередко – в области фантастики и фильмов ужасов.

* * *

Что есть американское фантастическое кино? Подобный вопрос может показаться нелепым поколению «Матрицы» и «Звездных войн». Но, отнесенный к периоду 30-х годов прошлого века, он уже странным не выглядит. В те годы фантастическая тематика была представлена на американских экранах преимущественно фильмами ужасов – такими как «Дракула», «Франкенштейн», «Черный кот» и т. д. Однако право этих картин однозначно именоваться «американскими» все чаще подвергают сомнению современные специалисты в области фантастики. А британские авторы Пит Томбс и Кэтел Тохилл заявляют без обиняков: «Американский фильм ужасов 30-х – 40-х годов был на самом деле европейским фильмом ужасов!» [1]

В этом утверждении содержится изрядная доля истины. Политическая ситуация в Европе вызывала бесперебойный отток творческих кадров в США на протяжении целого десятилетия. Если оставить за скобками Тода Броунинга и Виктора Гальперина, тогда список «архитекторов» американского хоррора – режиссеров, продюсеров, актеров – будет выглядеть примерно так: Карл Леммле-младший, Пауль Лени, Джеймс Уэйл, Карл Фройнд, Эдгар Улмер, Роберт Флори, Рубен Мамулян, Бела Лугоши, Борис Карлофф, Питер

[1] *Tohill C., Tombs P.* Immoral Tales. European Sex and Horror Movies 1956–1984. // New York. 1995. P. 22.

Лорре, Конрад Фейдт, Джо Май, Роберт Сьодмак, Майкл Кертис, Альфред Хичкок, Вэл Льютон, Жак Турнер. Все до единого – эмигранты из Европы. В США эти кинематографисты привезли нечто большее, чем свое профессиональное мастерство. Они импортировали европейское представление о фантастике, которое вело начало от барочного dance macabre [1] и эротических наваждений романтизма и декаданса. Европейское fantastique – это не столько жанр, сколько стиль, а потому его определение больше зависит от формы, чем от содержания. Отсутствие прямолинейной нарративной логики, структура сна или галлюцинации, иррациональные, сюрреалистические образы маркируют произведение как фантастическое куда определеннее, чем наличие инопланетян или монстров.

Однако господство европейцев в хорроре и триллере обеспечивалось не только расширительным толкованием фантастического. Фильмы этих жанров в Америке проходили по разряду категории «Б», считались непрестижными, а потому беженцам из Европы было легче получить в них работу. Как уже говорилось, в Голливуде существовал давний пиетет к немецким кинематографистам, но распространялся он лишь на указанные ранее жанры. То, что немцы могут хорошо снимать вестерны, еще требовалось доказать. Зато каждому голливудскому продюсеру было известно, что немецкий (шире – европейский) режиссер никогда не подведет, если речь идет о триллере. Доходило до курьезов: эмигрантов из Германии заставляли обращаться к фильмам ужасов и триллерам, даже если они никогда раньше в этих жанрах не работали. В итоге, такие специалисты по мелодрамам, как Дуглас Серк и Макс Офюльс вынуждены были в США снимать триллеры – и, кстати, хорошо это делали.

Но в Америке эмигрантам из Европы пришлось столкнуться с принципиально иной концепцией кинозрелища. В 20-е – 30-е годы в Голливуде доминировало правило: «Вы получаете то, что вы видите». Иными словами, чем больше эффектных событий показывается на экране, тем лучше публика понимает, за что именно она заплатила деньги. Этот принцип отлично срабатывал в пеплумах – исторических фильмах на античную тематику, вестернах и мюзиклах. Будучи же применен к жанру хоррор, он приводил к рождению лент вроде «Призрака оперы» (Руперт Джулиан, 1925), более напоминавшего костюмную мелодраму, нежели хоррор. Исполнитель роли Эрика-Призрака, легендарный «человек с тысячей лиц» Лон Чейни старался изо всех сил, но что он мог поделать, если продюсеры счи-

[1] Пляска смерти. – *Прим. ред.*

тали центральной сценой картины не эпизоды его преступлений, а бал в Парижской Опере? Сняв сцену бала в цвете (двухцветном «техниколоре»), создатели фильма продемонстрировали публике сногсшибательные костюмы и грандиозные декорации, – а попутно превратили картину из готической истории в некую вариацию на тему «Трех мушкетеров»; впечатление еще больше усугубляется поединком на шпагах, присутствующем в этом эпизоде. В итоге, единственной шоковой сценой фильма оказался момент, в котором героиня срывает с Эрика маску – и этим шоком мы обязаны одному только Лону Чейни, самостоятельно создавшему свой жуткий грим. «Призрак оперы» – это эффектное зрелище, но не очень хороший фильм ужасов.

Афиша фильма «Призрак оперы» (1925)

Лон Чейни в фильме «Призрак оперы» (1925)

Первым, кто принял историческое решение снимать фильмы «в немецком стиле», был продюсер Карл Леммле-младший, глава производственного отдела студии «Юниверсал», и произошло это в самом начале 30-х годов. Америка в то время переживала тяжелейший экономический кризис – Великую депрессию, и Леммле-младший тонко почувствовал, что в этот период люди готовы видеть не только жизнерадостный энтертейнмент, но и более мрачные, сенсационные картины, обращающиеся к темным сторонам человеческой натуры. Он убедил своего отца, основателя компании Карла Леммле, сделать ставку на хоррор. Терять им было особенно нечего; «Юниверсал» была в ту эпоху самой бедной из всех студий классического Голливуда и перманентно находилась на грани банкротства. Но у Леммле, являвшегося немецким евреем, сохранялись хорошие связи с Германией и интерес к немецкому экспрессионизму, а, следовательно, понимание того, как нужно правильно делать фильмы о призраках и монстрах.

В течение пяти лет, с 1931 по 1935 годы, студия «Юниверсал» выпускает восемь фильмов ужасов, ныне считающихся хрестоматийными и определившими канон жанра на многие десятилетия вперед. В число этих классических картин входят: «Дракула» (Тод Броунинг, 1931), «Франкенштейн» (Джеймс Уэйл, 1931), «Мумия» (Карл Фройнд, 1932), «Убийство на улице Морг» (Роберт Флори, 1932), «Человек-невидимка» (Джеймс Уэйл, 1933), «Черный кот» (Эдгар Улмер, 1934), «Ворон» (Лью Лэндерс, 1935) и «Невеста Франкенштейна» (Джеймс Уэйл, 1935). Они не только спасли компанию от финансового краха, но и придали ей уникальный культовый статус в американской киноиндустрии.

Бела Лугоши в роли безумного ученого из фильма «Убийства на улице Морг» (1932)

Успех «Юниверсал» подвиг другие голливудские студии также обратить внимание на «низкий» жанр. Ученик Станиславского Рубен Мамулян снимает в 1931 году для студии «Парамаунт» «Доктора Джекилла и мистера Хайда», «Уорнер бразерс» вносит свой вклад в пантеон монстров и безумных ученых фильмами «Свенгали» (Арчи Майо, 1931) и «Тайна музея восковых фигур» (Майкл Кертис, 1933); наконец, самая богатая и гламурная голливудская кинокомпания MGM принимает эстафету и в 1933 году выстреливает вольным ремейком немецкого фильма «Руки Орлака» под названием «Безумная любовь» с Питером Лорре в главной роли. В 1932 году выходит даже первый независимый (от голливудских студий) фильм ужасов: «Белый зомби» Виктора Гальперина. Так возникло явление, которое позднее назовут «золотым веком американского хоррора».

Несмотря на лидирующую роль эмигрантов из Европы почти во всех ранее перечисленных картинах, они все же имели ряд признаков, характерных именно для американской модели фильма ужасов. При нагнетании напряжения, создании жуткой, болезненной атмосферы авторы этих картин использовали типичные приемы немецкого кино, создавая на экране изощренную и завораживающую пляску теней. Однако принцип «вы получаете то, что вы видите» оставался непоколебимым для голливудского зрелища. Что же видели зрители той эпохи в фильме ужасов?

Монстра. Именно он становится главным аттракционом американского хоррора на первом этапе его развития. ***Монстр обязан быть эффектным, зловещим, но не совсем отвратительным и способным даже нравиться публике.*** Его пластика и внешний вид должны поражать воображение зрителя – и буквально в легенды входит изощренный грим, созданный Джеком Пирсом для персонажей Бориса Карлоффа во «Франкенштейне» и «Мумии». Исполнители ролей монстров Карлофф и Лугоши становятся первыми звездами в истории фильма ужасов, а сами чудовища даже обзаводятся некими рудиментами психологии – штука немыслимая для немецких картин на ту же тему. Смешно рассуждать о психологии Носферату или Голема, а вот их ближайшие американские родственники Дракула и Создание Франкенштейна являются натурами сложными и неоднозначными.

Лучше всего разницу между американской и европейской концепцией «жуткого» в кино демонстрирует сравнение «Дракулы» Тода Броунинга со снятым годом позже в Европе (съемки проходили во Франции, но продюсеры у фильма были немецкие) фильмом датского режиссера Карла Теодора Дрейера «Вампир. Странное при-

ключение Аллана Грея»[1]. Снятые почти одновременно и на одну и ту же тему, эти фильмы обнаруживают настоящую пропасть по стилю и идейной базе. Основанный на романе Брэма Стокера и одноименной бродвейской пьесе, фильм Броунинга использует классическую жанровую формулу мелодрамы. Граф Дракула – элегантный аристократ в смокинге, с утонченными манерами и вкрадчивым голосом, представляющий собой ходячий образец «соблазнителя коварного» (не случайно исполнитель этой роли венгерский актер Бела Лугоши имел в театре амплуа «латинского любовника»). Он приезжает в добропорядочный и очень условный Лондон из некой сумеречной зоны – Трансильвании и приносит с собой хаос и разрушение. Дракула кусает (читай – соблазняет) невесту положительного героя Джона Харкера, после чего перед нами предстает классический вариант любовного треугольника с мистическим колоритом.

Действие «Вампира», являющегося очень вольной экранизацией новеллы Шеридана Ле Фаню «Кармилла», выстраивается по иной формуле. Здесь не носитель зла вторгается в мир божественной нормы и порядка, но сам главный герой, Аллан Грей попадает в своего рода сумеречную зону – искаженное, галлюцинаторное пространство, где тени двигаются отдельно от людей, звучат таинственные звуки и шепоты, и ни одно событие не постигается логикой. Аллан пытается разобраться в происходящем, и фильм таким образом обретает черты детектива. При этом заглавный персонаж картины – Вампир – вряд ли может претендовать на статус олицетворения метафизического зла: это безобразная старуха, которая появляется мельком лишь в четырех эпизодах. Не она создает царство теней на экране; напротив, она сама является его порождением. Соответственно, центральной сценой фильма становится не уничтожение вампира (в отличие от «Дракулы»), а эпизод галлюцинации Грея, в которой он видит собственную смерть и похороны. В этой сцене Дрейер использует субъективную съемку с невероятного ракурса: с точки зрения мертвеца, лежащего в гробу. Режиссер фактически помещает в гроб зрителя, заставляя его наблюдать изнутри, как заколачивается крышка, как проплывают над его головой ветви деревьев и крыши домов, когда гроб несут на кладбище.

В «Дракуле» никаких галлюцинаций нет. Тод Броунинг показывает викторианский Лондон как пространство нормы и порядка.

[1] В первоначальном варианте героя звали Дэвидом, но по требованию контролируемых нацистами немецких прокатчиков «еврейское» имя было заменено на Аллан. Сегодня в разных источниках можно встретить и то, и другое имя.

Это подчеркивается и статичностью камеры в большинстве сцен фильма. Несмотря на то, что снимал картину знаменитый немецкий оператор Карл Фройнд, камера активно движется только в двух сценах; причем одна из них разворачивается в замке Дракулы в Трансильвании, а вторая – в психиатрической лечебнице, где находится прислужник Дракулы Рэнфилд. В остальных сценах камера неподвижна, олицетворяя стабильность и прочность мира. В этом статичном пространстве активнее всех ведет себя Дракула; он яростно нападает на свои жертвы, воплощая зло и агрессию. С его уничтожением божественный порядок восстанавливается.

В «Вампире» камера Рудольфа Мате движется почти безостановочно, следуя за блужданиями Аллана Грея по загадочному лабиринту теней и воплощая образ текучего, меняющегося мира, в котором нет никакой опоры. Ряд сцен снимается через вуаль, чтобы кадры выглядели размытыми и нечеткими, как бы затянутыми туманом. Дрейер также активно использует мифологическую символику и живописные аллюзии для характеристики своего инопространства. В фильме имеются отсылки к картинам Гойи, «Ночному кошмару» Фюзели, а в финале режиссер буквально раскрывает карты, детально воспроизводя в кадре композицию картины Жан-Батиста Коро «Орфей и Эвридика». Таинственное царство теней, таким образом, в прямом смысле оказывается загробным миром, который невозможно изменить, даже уничтожив вампира; из него можно лишь выбраться, спасая себя и свою возлюбленную, – а чтобы выбраться, разумеется, необходимо переправиться через Стикс – реку в царстве мертвых...

Г. Фюзели. «Ночной кошмар» (1871)

Кадр из фильма К. Т. Дрейера «Вампир» (1932)

Авангардные приемы, примененные Дрейером и оставшиеся непонятыми многими критиками в момент выхода фильма на экраны, впоследствии стали каноном для европейского мистического кино: такие картины как «Мельница каменных женщин» (Джорджио Феррони, 1960), «Кровавый барон» (Марио Бава, 1972), «Суспирия» (Дарио Ардженто, 1977), «Четвертый мужчина» (Пауль Верхувен, 1983) также используют сказочный мотив ухода протагониста далеко от дома и попадания в некое инопространство, содержат многочисленные отсылки к живописи символистов и сюрреалистов и строятся по модели расследования.

Американский же фильм ужасов и далее развивает концепцию, заложенную «Дракулой». Начиная с готических фильмов 30-х годов и до подростковых ужастиков наших дней, действие его разворачивается в тщательно выписанном реалистическом пространстве, нередко – в маленьком провинциальном городке, куда зло попадает извне (прилетает из космоса, выбирается из преисподней или просто приезжает из Европы), это зло всегда персонифицировано фигурой монстра или монстров, с уничтожением которых божественная норма гипотетически может быть восстановлена. Здесь и заложено ключевое различие между американской и европейской традициями хоррора.

Разумеется, ранние американские фильмы ужасов также использовали темы и образы черного романтизма, но не столько для создания зловещей атмосферы, сколько для характеристики монстра. Основной конфликтообразующий элемент этих картин – «вечная», «загробная» любовь мертвеца. Скелетоподобный Эрик Лона Чейни, «немертвый» граф Дракула Белы Лугоши, мумифицированный жрец Имхотеп Бориса Карлоффа имеют вид почти что байронических героев – отверженных, бросающих вызов Богу и человечеству и гибнущих в неравной схватке. Авторы фильмов давали им шанс уйти с достоинством, сохранив за собой долю симпатий публики, – достаточно вспомнить финальную усмешку Лона Чейни в сторону окружившей его толпы в «Призраке оперы» или обставленную с античной трагедийностью гибель Создания на горящей мельнице во «Франкенштейне». А «Белый зомби» и «Черный кот», исповедующие типичное для готики фетишистское обожествление «красоты бледного трупа», могли соперничать с некрофильскими фантазиями Теофиля Готье.

Живой мертвец вообще был любимым героем бульварной прессы начала века – броские заголовки статей о культе вуду, практиковавшемся на Гаити, привлекали внимание публики, и газеты разлета-

лись, как горячие пирожки. В кинематографе этот персонаж окончательно утвердился в правах в 1932 году, после «Белого зомби». В нем Бела Лугоши исполнял роль злобного колдуна, который сначала сводит в могилу хорошенькую блондинку Мэдж Беллами, а потом поднимает ее оттуда – такую же хорошенькую, но куда более молчаливую и сговорчивую. «Белый зомби» стал краеугольным камнем жанра: кроме скандально-сенсационного сюжета фильм замечателен зловещей сценографией и саундтреком, включающим в себя настоящие гаитянские музыкальные темы.

Между тем к 1935 году Америка изменилась. Страна вышла из экономического кризиса, жизнь стабилизировалась, и в обществе, особенно в провинции, снова набрали силу консервативные общественные организации, рассматривавшие Голливуд как современный аналог Содома и Гоморры – или даже как продукт еврейского заговора по растлению добропорядочных американцев. Дело в том, что классический Голливуд, созданный еврейскими беженцами, знавшими и ужас погромов, и мечту о земле обетованной, впитавший колоссальное число эмигрантов, от Германии до Китая, и говоривший на всех языках Земли, по сути, являлся колоссальным проектом по воспитанию американского народа в духе толерантности и открытости самым разным влияниям. Ненавидимый реакционерами за то, что в нем работало слишком много иностранцев, либералов, негров, левых, гомосексуалистов и т. д., Голливуд 30-х годов был намного прогрессивнее самой Америки. Расплата за свободомыслие была неизбежна и выразилась в Кодексе Хейса.

История введения и ужесточения Производственного кодекса (в просторечии – Кодекса Хейса) заслуживает отдельного исследования. Она представляет собой редкий случай цензуры, осуществленной не сверху, а снизу. Американское правительство никогда не вкладывало в киноиндустрию ни цента и не имело на Голливуд почти никакого влияния. Зато представители мракобесных религиозных и общественных организаций, таких как Лига американских католиков, Американские матери за нравственность, Католический легион добродетели, развязали против Голливуда настоящую войну. Поддержанные влиятельным медиа-магнатом Уильямом Рэндолфом Херстом и рядом банкиров, позиционировавших себя в качестве ревнителей нравственности, они были способны блокировать прокат неугодного им фильма в целых штатах, тем более, что местные прокуроры, судьи и мэры городов нередко тоже состояли в рядах этих организаций.

И Голливуд не выдержал давления. Неся финансовые и имиджевые потери, опасаясь введения государственной цензуры, амери-

канская кинематография осуществила беспрецедентный акт самокастрации в виде новой редакции Производственного кодекса. Первая редакция этого документа была составлена еще в 1930-м году, но практически никем из кинематографистов не выполнялась. Призванный следить за ее соблюдением бывший главный почтмейстер Америки Уилл Хейс (по чьему имени документ и получил название Кодекс Хейса) в действительности являлся фронтменом Голливуда. Он без устали выступал в прессе и по радио, рассказывая, как борется за соблюдение нравственности в кино, но в действительности не мог ничего цензурировать, поскольку сам получал зарплату от голливудских боссов.

Однако новая редакция Кодекса Хейса, принятая в 1934 году, была на порядок жестче и абсурднее первой. Ее составил бывший заместитель Хейса (успешно «подсидевший» своего начальника) Джозеф Брин – религиозный фанатик, расист и антисемит, активный член одиозного Католического легиона добродетели. Его новый Кодекс регламентировал все, что возможно, включая длительность экранного поцелуя, запрещал показывать преступление, остающееся без наказания, запрещал показывать коррумпированных полицейских, запрещал показывать мужчину и женщину лежащими вместе в постели, даже если по сюжету они являлись мужем и женой, – вот он, триумф нравственности! – требовал, чтобы любое зло, показанное на экране, компенсировалось соответствующим количеством добрых поступков. Поскольку никто не знал, в каких единицах измеряется добродетель, Брин имел возможность купировать любой фильм по собственному усмотрению. Брин также требовал, чтобы ему на просмотр давали не только готовые картины, но даже сценарии, чтобы вычеркивать крамолу уже на начальном этапе кинопроизводства.

Голливуд пытался переломить общественное мнение, снимая сатирические комедии, высмеивавшие борцов за нравственность, вроде фильма «Дамочки» (Рэй Энрайт и Басби Беркли, 1934). Известен даже случай, когда режиссер Ван Дайк публично ударил Брина по лицу за то, что тот зверски купировал его новый фильм. Но это уже не могло ничего изменить. Голливудские боссы чувствовали себя уязвимыми: ведь все они являлись детьми эмигрантов, американцами в первом поколении, и больше всего на свете боялись обвинений в нелояльности к своей новой родине.

Новая редакция Кодекса Хейса нанесла значительный ущерб целому ряду жанров. На несколько десятилетий с экранов исчез гангстерский фильм, неразрывно связанный с показом негативных сто-

рон жизни общества и преступлений, остающихся безнаказанными. Пошел на спад мюзикл, который в 30-е годы фактически выполнял функции эротического фильма (во всяком случае, в версии Басби Беркли и его последователей). И, наконец, застыл в растерянности хоррор, который невозможно было представить без сексуальных перверсий и брутальных сцен насилия. Разумеется, голь на выдумки хитра, и американские кинематографисты вскоре найдут возможность переизобрести жанровую формулу фильма ужасов (равно как и мюзикла) с учетом новых реалий, но случится это только в начале 40-х годов.

Глава 3

Второй этап американского хоррора. Продюсер Вэл Льютон и концепция фильма ужасов без монстра. Готическая мелодрама: добрые привидения и злые мужья. Альфред Хичкок и его влияние на развитие жанра. Хоррор и психоанализ.

В начале 40-х годов независимый продюсер Вэл Льютон получил от студии RKO подряд на постановку серии малобюджетных фильмов ужасов. Настоящее имя Льютона – Владимир Левентон, он являлся выходцем из еврейской семьи, жившей в Ялте, и приходился племянником знаменитой актрисе Алле Назимовой. Сменив после эмиграции в США не только имя, но и множество профессий, Льютон-Левентон наконец осел в Голливуде в качестве правой руки легендарного кинопродюсера Дэвида О. Селзника. Он работал на многих проектах Селзника, включая «Кинг Конга» и «Унесенных ветром». В конце концов, Льютону надоело быть вечно вторым в команде Селзника, и он решил попробовать себя в качестве независимого продюсера.

Контракт с RKO был настоящей удачей, как для Льютона, так и для студии. Дела RKO в то время шли из рук вон плохо: руководство компании вложило большие деньги в постановки Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» и «Великолепные Эмберсоны», которые с треском провалились в прокате. Перед Вэлом Льютоном фактически была поставлена задача спасти студию от банкротства, причем сделать это предстояло в кратчайшие сроки и на смехотворно маленькие бюджеты. Согласно договору Льютона с RKO стоимость каждого из произведенных им фильмов не должна была превышать 150 тысяч долларов, сам же Вэл Льютон согласился на оплату в размере 250 долларов в неделю. Взамен он получал полную творческую свободу, право самому набирать свою команду, определять концепцию и сюжеты фильмов.

Именно это и требовалось начинающему продюсеру. Льютон был человеком образованным и полным оригинальных идей. Одна из них заключалась в том, что господствовавший до тех пор в Голливуде принцип «вы получаете то, что вы видите» не годится для фильмов ужасов. Каким бы впечатляющим ни был грим монстра и спецэффекты, они все равно не смогут тягаться с фантазией зрителя. Подобно немецким режиссерам 20-х годов, Льютон полагал, что главное в фильме ужасов – создать атмосферу, стимулирующую воображение публики, и тогда это воображение само дорисует все что нужно.

Следуя данному принципу, Льютон в сотрудничестве с режиссерами Жаком Турнером, Марком Робсоном и Робертом Уайзом сделал в период с 1942 по 1946 год девять картин, революционно изменивших американский фильм ужасов. Льютон и его команда не только спасли RKO от краха (на время) и спровоцировали новый всплеск интереса к жанру хоррор, но и вошли в историю кино как создатели принципиально новаторской концепции ***фильма ужасов без монстра***. Они логично полагали, что страх неведомого всегда сильнее, чем боязнь видимой опасности. Поэтому монстр, начиная с самого первого фильма «Люди-кошки», поставленного в 1942 году эмигрантом из Франции Жаком Турнером, практически исключается из кадра, выносится в закадровое пространство. Команда Вэла Льютона также отказалась от использования стандартной «страшной» музыки, которая в хоррорах 30-х годов сигнализировала о приближении зла. Пустынные улицы, слабо освещенные фонарями, стук женских каблуков в тишине, шум деревьев, странные, похожие на рычание звуки, внезапный визг автобусных шин – и темнота, почти физически осязаемая, обволакивающая героев темнота, где может скрываться самый невероятный ужас, который только способна представить человеческая фантазия; вот рецепт хоррора по Вэлу Льютону.

Часто можно прочесть, что Льютон отказался от готических декораций и перенес действие в современные американские реалии. Это не совсем так: Льютон использовал готический антураж в «Острове мертвых» (1945), «Похитителе трупов» (1945) и «Бедламе» (1946), в то время как события «Людей-кошек», «Седьмой жертвы» (1943) и «Человека-леопарда» (1943) действительно разворачивались на улицах современных городов. Что доказали Вэл Льютон и работавшие с ним режиссеры – так это то, что для создания готического по духу фильма не обязательно использовать собственно готическую архитектуру. В конце XVIII и в XIX веке готика служила симво-

лом иной, искаженной реальности, своего рода сумеречной зоны, в силу того отчуждения, которому она подверглась в эпоху Просвещения. Но в XX веке отчуждению подверглось буквально все, включая душу человека, столетием раньше еще считавшуюся цельной и неизменной. Чтобы заставить современного зрителя испытать переживания, сходные с теми, что испытывал читатель готического романа прошлых лет, стало не нужно отправлять его на руины древнего монастыря – достаточно просто воссоздать на экране описанное Г. К. Честертоном «вгоняющее в дрожь ощущение, когда глаза большого города по-кошачьи светятся в темноте».

Вместе с тем идейно фильмы Льютона всем обязаны именно готическому роману. К примеру, использованный в «Людях-кошках» сюжет о женщине, в момент секса превращающейся в пантеру и убивающей своего любовника, произрастает из описанной ранее «концепции Медузы». Новой была психоаналитическая интерпретация этого сюжета, которая понравилась критикам: монстр здесь не приходит извне, он скрывается в душе самой героини фильма – сербской девушки Ирены (роль которой сыграла французская актриса Симона Симон, ранее прославившаяся в триллере Жана Ренуара «Человек-зверь»). «Люди-кошки» обыгрывают древний атавистический страх перед животной природой человека: Ирена подавляет свою сексуальность, боясь превратиться в чудовище. Однако нельзя не заметить и того, что психоаналитик в «Людях-кошках» выступает в роли «обманутого обманщика», ограниченного рационалиста, в финале расплачивающегося жизнью за свое неверие – что тоже соответствует идеологии романтизма.

Типично атмосферный кадр из фильма «Люди-кошки»

Несмотря на кажущуюся простоту, «Люди-кошки» – многослойная история. В ней, помимо прочего, можно также увидеть сатиру по отношению к Кодексу Хейса. Вы запрещаете показывать мужчину и женщину вместе в постели? – О'кей, вот вам история про жену, которая не спит со своим мужем. Но это история извращения.

Ревнители морали, как всегда, добились результатов, прямо противоположных желаемым. Американское кино после ужесточения Производственного кодекса стало куда более изощренным и порочным, нежели в простодушные 20-е годы. Теперь в нем начали цениться мастера двусмысленностей, подтекстов и намеков, лукавые остроумцы, умеющие заставить зрителя увидеть все, не показывая ничего, – такие как Альфред Хичкок, Билли Уайлдер, Винсенте Минелли – или как Вэл Льютон.

Революция Вэла Льютона заключалась не в том, что он убил готику, а в том, что он дал ей новую жизнь в современности. Отныне, чтобы увидеть живого мертвеца, не нужно ехать в замок графа Орлока – им может оказаться молчаливая жена вашего босса. Если Льютон не помещал действие в склеп, то заставлял выглядеть склепом обычную городскую квартиру. Дьявол не прятался больше в разрушенной церкви и не появлялся в облике прекрасной сильфиды, он просто был вашим соседом и любезно здоровался при каждой встрече. Без фильмов Льютона невозможны были бы такие картины, как «Психоз» или «Ребенок Розмари», «Суспирия» или «Звонок». Команда Вэла Льютона впустила древних демонов не только в повседневную, обыденную реальность; она впустила их в душу рядового обывателя – и эти демоны вполне комфортно в ней обосновались.

***

Одновременно с новаторскими изысканиями Вэла Льютона в Америке рождается еще один жанр, которому суждено будет оказать значительное влияние на развитие фильма ужасов. Это – готическая мелодрама или, как выразилась американская исследовательница Хелен Хэнсон, ***«женская готика»*** (female gothic)[1]. Архетипическим для данного направления является «Газовый свет» (1944) Джорджа Кьюкора, так что иногда в американской прессе для обозначения готической мелодрамы используют жаргонизм «gaslight genre», но начало всему движению положил не этот фильм, а «Ребекка» (1940) Альфреда Хичкока.

[1] *Hanson H.* Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film // London, 2007.

Хичкок, к тому моменту уже знаменитый создатель криминальных и шпионских триллеров, приехал из Англии в Голливуд по приглашению Дэвида О. Селзника, чтобы поставить фильм о гибели «Титаника». Но после его приезда выяснилось, что денег на столь масштабный проект у Селзника нет, а потому вместо «Титаника» Хичкоку было предложено экранизировать камерную историю Дафны Дюморье «Ребекка», опубликованную в 1938 году и ставшую бестселлером. Хичкок пренебрежительно относился к творчеству Дюморье, считая его «дамской литературой», однако в сюжете «Ребекки» он усмотрел возможность сделать ироническую вариацию на тему сказки о Синей Бороде: юная, наивная девушка (Джоан Фонтейн) скоропалительно выходит замуж за недавно овдовевшего богатого землевладельца (Лоуренс Оливье) и вскоре начинает подозревать, что он убил свою первую жену Ребекку. Следуя своему правилу выжимать максимум драматизма из самых обыденных ситуаций, Хичкок виртуозно выстроил нарратив «Ребекки», акцентируя мельчайшие нюансы поведения персонажей. Благодаря его мастерству, в параноидальной вселенной «Ребекки» каждый взгляд, движение, случайно оброненное слово приобретали зловещую двусмысленность. И хотя детективная линия в итоге оказывалась пустышкой, зрители во время просмотра находились в классическом состоянии саспенса – напряженного ожидания развязки, боясь упустить из виду любую, даже кажущуюся незначительной, деталь. Драматическая интенсивность «Ребекки», сдобренная характерным для Хичкока абсурдистским юмором, не только сделала ее кассовым хитом, но и принесла ей «Оскар» как лучшему фильму 1940 года.

Альфред Хичкок развил успех в своем следующем фильме «Подозрение» (1941), выстроенном почти по той же модели, что и «Ребекка», и подарившем «Оскар» исполнительнице главной роли Джоан Фонтейн. Голливуд 40-х годов предлагал не слишком много ярких женских ролей, а потому готическая мелодрама стала едва ли не основной возможностью для талантливых молодых актрис, таких как Джоан Фонтейн, Ингрид Бергман, Джин Тирни и Джоан Беннет, заявить о себе. К середине десятилетия женская готика становится одним из самым популярных жанров американского кино, и фильмы этого жанра начинают исчисляться десятками. Назовем лишь самые известные: «Тень сомнения» (Альфред Хичкок, 1943), «Опасный эксперимент» (Жак Турнер, 1944), «Газовый свет» (Джордж Кьюкор, 1944), «Подводное течение» (Винсенте Минелли, 1945), «Завороженный» (Альфред Хичкок, 1945), «Винтовая лестница» (Роберт Сьодмак, 1946) «Усадьба Дрэгонвик» (Джозеф Манкиевич, 1946),

«Тайна за дверью» (Фриц Ланг, 1947), «Соблазненные» (Дуглас Серк, 1947), «Пленница» (Макс Офюльс, 1948), «Водоворот» (Отто Преминджер, 1949), «Человек в плаще» (Флетчер Маркл, 1951) и многие другие. Даже команда Вэла Льютона отдала дань женской готике фильмом «Я гуляла с зомби» (Жак Турнер, 1943). В конце 40-х годов моду на женскую готику подхватывают кинематографисты Великобритании, благодаря чему рождаются классические английские образчики жанра: «Коридор зеркал» (Теренс Янг, 1948), «Увидимся на ярмарке» (Теренс Фишер и Энтони Дарнборо, 1950), «Шаги в тумане» (Артур Любин, 1955). Лишь в начале 50-х, принесших другую идеологию страшного в кино, волна женской готики идет на спад. Но ее эстетика впоследствии еще не раз отзовется в фильмах ужасов 60-х – 70-х годов.

Повествование в этих картинах нередко строилось по модели, комбинирующей сказочные сюжеты «Красавицы и чудовища» и «Синей Бороды». Привлекательная, но бедная и неискушенная девушка выходит замуж (варианты: нанимается сиделкой, гувернанткой или горничной), приезжает в далекое поместье, где все выглядит незнакомым и зловещим, по ходу действия сталкивается с некой тайной, из фамильных шкафов один за другим начинают выпадать скелеты – и вот уже героиня подозревает своего новоиспеченного мужа или возлюбленного в том, что тот является, как минимум, маньяком-убийцей...

На первый взгляд, женская готика выглядит идеальным перевертышем фильма-нуар: на место мужской точки зрения ставится женская, вместо закадрового мужского голоса нередко звучит голос женщины-рассказчицы, соответственно, вместо роковой женщины появляется фигура «рокового мужчины», таинственного соблазнителя, который, возможно, является преступником. Но есть и существенная разница между этими двумя жанрами, на которую обращает внимание Мюррей Смит: «В нуаре мужская точка зрения редко подвергается сомнению, женщина же по определению является подозрительной. В женской готике подозрения героини, пусть и спровоцированные загадочным поведением мужчины, часто выглядят сомнительными, а женская точка зрения легко может оказаться ошибочной» [1]. Это различие, корни которого лежат в общественных предрассудках эпохи, как ни странно, сработало на пользу женской готике: ее героиня не только сомневается в «роковом мужчине», она

[1] *Hanson H.* Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film // London, 2007. С. 42.

также сомневается в своих сомнениях, что выводит эти картины на совершенно новый уровень драматической напряженности. Соответствует ли точка зрения героини реальности – проблема, которая не ставится в нуаре – оказывается центральной для женской готики. В основе действия таких фильмов часто лежат мотивы сексуальной фрустрации, трактующиеся во фрейдистском духе как результат детских психологических травм или вытесненных переживаний. Разгадка тайны часто равносильна нахождению ключа к этим неврозам; причем иногда это в буквальном смысле оказывается ключ – как в фильме Фрица Ланга «Тайна за дверью», где муж разрешает своей молодой жене входить во все комнаты его дома, кроме одной, которая всегда заперта.

Экспрессионистская работа оператора Николаса Мусураги в фильме «Винтовая лестница»

Однако среди произведений, относящихся к женской готике, встречаются и отклонения от этой формулы. К примеру, в фильме Дугласа Серка «Соблазненные» таинственный маньяк убивает хорошеньких девушек, после чего присылает в полицию стихотворные послания, написанные в стиле Шарля Бодлера. Актриса Люсиль Болл играет танцовщицу из платного дансинга, которая, по просьбе поли-

ции, становится наживкой для убийцы. Снятый в эстетике, близкой немецкому экспрессионизму, изобилующий колоритными персонажами (особенно хорош Борис Карлофф в небольшой роли сумасшедшего художника), этот триллер едва ли не впервые в американском кино представляет зрителям женщину – частного сыщика; уверенную в себе, острую на язык, сообразительную девушку из городских низов, больше похожую на персонажей Хэмфри Богарта или Роберта Митчума, чем на застенчивых и робких героинь женской готики. Правда, в последней трети картины, когда героине приходится донести на собственного любовника, действие начинает сползать к мелодраме, но опытнейший Серк быстро выруливает на правильную стезю, и финальная сцена разоблачения маньяка – одна из лучших в истории жанра. Впрочем, те, кто хорошо знает литературу эпохи модерна, смогут вычислить убийцу раньше героини.

Любопытно, что «Соблазненные» были американской переделкой французского фильма Роберта Сьодмака «Ловушки» (1939), который не имел никакого отношения к готике, а являлся... музыкальной комедией. Также и первая версия «Газового света», созданная в 1940 году в Англии режиссером Торольдом Дикинсоном, была не готической мелодрамой, а, скорее, комедией нравов. Это лишний раз доказывает, что жанры хоррора и триллера определяются не столько содержанием, сколько вопросами формы. И в этой области женская готика также произвела ряд значительных новаций. К примеру, пышный и одновременно жутковатый псевдовикторианский декор, созданный главным художником студии MGM Седриком Гиббонсом для фильма «Газовый свет», стал хрестоматийным для будущих готических фильмов, вплоть до наших дней. Операторская работа Николаса Мусураги в фильмах «Винтовая лестница» и «Люди-кошки» продемонстрировала, как, используя самые минималистские средства, можно создавать зловещую атмосферу на экране. Роберт Сьодмак в фильмах «Леди-призрак» (1944) и «Винтовая лестница» предложил целую россыпь оригинальных художественных решений, включая съемку кульминационных эпизодов с точки зрения не жертвы, а убийцы – прием, который впоследствии будет активно применяться создателями европейских фильмов ужасов.

* * *

Разумеется, фильмы команды Вэла Льютона на студии RKO и картины, сделанные в жанре женской готики, были не единственными, хотя и наиболее влиятельными образчиками хоррора и трил-

лера, снятыми в 40-е годы прошлого века. Среди значительных в художественном отношении фильмов ужасов той эпохи следует назвать также картины, созданные еще одним немецким эмигрантом Джоном Брэмом по заказу компании «Уорнер бразерс»: в первую очередь, «Жилец» (1944) – ремейк одноименного немого фильма Хичкока и «Хэнговер-сквер» (1945) – историю о гениальном композиторе, который одновременно является серийным убийцей. В обоих блистал талантливый, но рано умерший актер Лэйрд Грегор. Чуть ранее Лон Чейни-младший обессмертил свое имя благодаря фильму «Человек-волк» (Джордж Вагнер, 1941), чье название недвусмысленно отсылало к фрейдовскому «человеку-с-волками». В этой картине происходила ироническая передача эстафеты от звезды хоррора 30-х годов к представителю нового поколения: оборотень в исполнении Белы Лугоши кусал добрейшего героя фильма Ларри Тэлбота (Чейни-младший), после чего тот сам становился подвержен проклятию ликантропии и был вынужден, подобно героине «Людей-кошек», мучительно бороться с чудовищем в самом себе.

Именно подобную трансформацию образа монстра следует считать главным достижением второго этапа американского хоррора. Если в фильмах ужасов 30-х годов монстр, являвшийся главной звездой шоу, появлялся из другого пространства или даже времени (например, из Трансильвании или Древнего Египта), его инаковость – внешняя и внутренняя – была абсолютной и непреодолимой, любые переговоры с ним – невозможными, а единственным путем к хэппи-энду было его уничтожение, то хоррор 40-х решительно отказывается от этой концепции. Теперь источником страха становятся соседи и близкие члены семьи, а часто и сам главный герой картины, с которым идентифицирует себя зритель. ***Человек, боящийся самого себя, чудовищ, скрывающихся в безднах собственной души – есть основной предмет исследования триллеров и хорроров 40-х годов.*** Так, благодаря фильмам Вэла Льютона и Альфреда Хичкока, в моду входит поп-фрейдизм: коктейль из произвольно надерганных идей основоположника психоанализа, придающий фильму некое символистское и даже сюрреалистическое качество. Соответственно, психоаналитик занимает место среди обязательных героев жанра (пока еще не в качестве монстра).

Глава 4

50-е годы: третий этап развития американского хоррора. Кризис Голливуда и появление независимого кинематографа. Научная фантастика как кино для драйв-инов. Инопланетяне, мутанты и страх дегуманизации. Американская готика 60-х. Уильям Кастл – режиссер и шоумен. Роджер Корман и «корманоиды».

В 1948 году Верховный суд США принял историческое решение, запретив голливудским кинокомпаниям владеть кинопрокатными сетями. Решение разделить производителей фильмов и прокатчиков, вошедшее в историю под названием «Дело "Парамаунта", оказало колоссальное влияние на развитие американской киноиндустрии в целом и фантастического кино в частности. В течение 1949–1951 годов все ведущие киностудии Голливуда были вынуждены продать свои кинотеатры. В результате в Америке возникает независимый кинопрокат, который вскоре сам начнет диктовать студиям, какого рода фильмы им следует снимать.

Независимость кинопроката в свою очередь привела к расцвету независимого (от Голливуда) кинопроизводства: маленькие частные компании, производившие фильмы «дешево и сердито», нередко выигрывали конкуренцию с высокобюджетными голливудскими картинами за счет сенсационной тематики, снимая фильмы ужасов, фантастику и фильмы, вскоре получившие прозвище exploitation (спекуляция на сексе, насилии и перверсиях). С вторжением независимых кинопроизводителей Кодекс Хейса начал трещать по швам и к концу 50-х практически умер.

Это была эпоха драйв-инов – кинотеатров под открытым небом, где можно было смотреть фильмы прямо из автомобиля. Драйв-ины не показывали громоздкие голливудские эпосы вроде «Бен Гура» или «Как был завоеван Дикий Запад»; их репертуар составляли ма-

лобюджетные приключенческие и фантастические картины с эффектными названиями вроде: «Сатанинские садисты» или «Человек с кричащим мозгом». Многие независимые продюсеры сразу производили фильмы в расчете на прокат в драйв-инах. В начале 60-х к драйв-инам присоединились грайндхаусы – городские кинотеатры, в которых можно было за один билет посмотреть несколько фильмов подряд. Грайндхаусы также стали излюбленной площадкой независимых кинопроизводителей.

Самым популярным жанром у посетителей драйв-инов и грайндхаусов была фантастика: непритязательно сделанные, но динамичные и эффектные картины о битвах с гигантскими насекомыми, выросшими до неприличных размеров в результате ядерных испытаний («Тарантул», «Они!»), а также о вторжении инопланетян, похищающих землян или вселяющихся в их тела («Это пришло из открытого космоса», «Захватчики с Марса», «Вторжение похитителей тел»). Эти фильмы причудливым образом сочетали темы научной фантастики, стилистику классических хорроров прежних эпох и параноидальную атмосферу холодной войны. У их создателей, таких как Джек Арнольд, Роджер Корман, Дон Сигел, Уильям Кэмерон Мензес, было мало денег, но много идей, а потому фантастические фильмы 50-х буквально фонтанируют оригинальными художественными решениями – нередко блестяще задуманными, но халтурно исполненными. В этих фильмах монстра мог изображать... чайник с отпиленным носиком или просто «человек в резиновом костюме», но именно они ввели в обиход понятие философской фантастики и заставили даже голливудских боссов вкладывать деньги в презираемый ранее жанр sci-fi. Не будет преувеличением сказать, что практически все современные американские фантастические картины, от «Чужих» Джеймса Кэмерона до «Звездного десанта» Пауля Верхувена являются переделками аналогичных фильмов 50-х годов, только с бюджетами в сотни миллионов долларов. И это не считая прямых ремейков, таких как «Нечто» (Джон Карпентер, 1982) или «Муха» (Дэвид Кроненберг, 1986).

50-е годы также подарили кинематографу новую концепцию страшного, которую исследовательница американской фантастики Вивиан Собчак именует «страхом дегуманизации». Большинство картин этого рода связаны с идеей вторжения зла извне, но на сей раз это зло не вступает в открытый поединок, оно в буквальном смысле постепенно проникает под кожу и убивает душу человека, оставляя нетронутым и дееспособным тело. Именно этот страх внутренней, духовной мутации, потери человеческого – не облика,

но сущности – плюс параноидальное ощущение себя «последним человеком на Земле» является движущей силой культового фантастического триллера «Вторжение похитителей тел» (Дон Сигел, 1956), породившего к 2009 году уже три прямых ремейка, не считая многочисленных подражаний. Еще более ярко страх дегуманизации воплощает «Муха» (Курт Ньюман, 1958) – история об ученом, в результате неудачного эксперимента медленно и неотвратимо мутирующем в гигантское насекомое. Ужас здесь заключается в том, что человеческий рассудок героя продолжает работать и фиксирует все перемены, происходящие как с его телом, так и с душой, по мере этой неумолимой трансформации. Эти и подобные им фильмы, несмотря на некоторую наивность и неуклюжесть грима и спецэффектов, заставляли свою аудиторию размышлять: что значит – быть человеком? где находится та грань, которую нельзя перейти? что хуже – смерть или превращение в человекоподобное нечто? Именно они были первыми образчиками философской фантастики; от них ведут свое происхождение такие картины, как «Космическая одиссея 2001 года» Стэнли Кубрика или «Бегущий по лезвию» Ридли Скотта (ремейк «Мухи» Кроненберга трудно отнести к этой категории, поскольку режиссер в нем более сконцентрировался на натуралистических спецэффектах, нежели на глубинном ужасе человека, который осознает, что становится чем-то другим).

Параноидальный кошмар «Вторжения похитителей тел»

В чем причина такого массового выброса страхов и фобий в благополучные и внешне невинные 50-е годы? В киноведении этому феномену часто дается не слишком убедительное объяснение, согласно которому причина в том, что на массовое сознание той эпохи действовал страх возможной ядерной войны между США и СССР. Разумеется, именно в 50-е годы ужасные последствия радиационного заражения стали достоянием прессы. Свое влияние оказала и маккартистская «охота на ведьм», страх перед внутренним врагом – коммунистами; ее мотивы часто усматривают в фильмах о вселении инопланетян в человеческие тела.

Но все же это довольно поверхностные объяснения, прямолинейно связывающие развитие кино с политической ситуацией в обществе. Думается, реальная причина глубже. Как замечает Элвин Тоффлер в книге «Третья волна», 50-е годы стали высшей ступенью развития индустриальной цивилизации, которая уже в 60-е начнет вытесняться цивилизацией информационной. Жизнь человека в эту эпоху предельно рационализирована и стандартизирована. Под нужды индустриальной цивилизации перестроено все – от семьи, ставшей «нуклеарной», мобильной, состоящей из двух или трех членов, до системы образования, отныне дающей человеку только узкие, профессиональные навыки и фактически отменяющей широкое гуманитарное знание. Достижения научно-технической революции сделали жизнь максимально комфортной, но они же способствовали тотальному отчуждению, потере связи с природой, ощущению изолированности и непреодолимого одиночества человека. В эти годы стремительно растет секуляризация общества, а пропорционально с ней – количество неврозов и психозов, по которым 50-е годы начинают опережать даже эпоху Великой депрессии.

Вопль ужаса человеческого существа, неожиданно обнаружившего себя затерявшимся в лишенном смысла и тотально враждебном мире, где все, даже ничтожное насекомое, в любой момент может обернуться зловещей силой, несущей угрозу и разрушение – вот суть и смысл фантастики 50-х. Отчуждена природа, равнодушен космос – поскольку ни здесь, ни там нет и следа божественного присутствия. И бесконечно одиноким чувствует себя герой этих фильмов перед лицом грозящих ему опасностей, – как в экзистенциальном шедевре Джека Арнольда «Невероятно уменьшающийся человек» (1957), вынужденный вернуться к примитивной, первобытной битве за выживание каждый день, каждую минуту.

* * *

Однако, несмотря на обилие фильмов ужасов в 50-е годы, этот период дал кинематографу лишь двух подлинных гениев страха – Роджера Кормана и Уильяма Кастла. Сегодня очевидно, что Уильям Кастл намного опередил свое время, придумав модель интерактивного кинематографа, где публика занимала место не бога, спокойно наблюдающего с Олимпа зрительного зала за приключениями экранных героев, но полноправного участника этих приключений. Он делал это при помощи доступных ему технических средств, и в наши дни все его придумки, вроде скелетов, неожиданно проносящихся над головами зрителей в кинозале, или моторчиков, вибрирующих в креслах, все эти его инженерные ухищрения с гордыми названиями, типа «Percepto» или «Emergo», выглядят комичными поделками кустаря-одиночки. Но Кастл добивался своего, превращая в место действия не белую простыню экрана, а весь зрительный зал. Он знал, что для того чтобы воссоздать худший из кошмаров, не нужно расширять восприятие зрителя посредством компьютера, нужно, напротив, сузить его; к примеру, отрубить в зале свет и заставить публику слушать монотонный замогильный голос, рассказывающий всякие ужасы – фантазия зрителей сама изобретет то, до чего не додуматься никакому Хичкоку. Иными словами, Кастл понимал, что истинная реальность – не виртуальная или физическая, а психическая, и мастерски этим пользовался.

Наверное, самым знаменитым фильмом Уильяма Кастла является «Тинглер» (1959). Во всяком случае, в соревновании за звание лучшего фильма, снятого на самый бредовый сюжет, эта лента точно была бы в тройке сильнейших. Актер Винсент Прайс играет здесь доктора, исследующего природу страха и попутно занимающегося потрошением трупов в тюремном морге. После долгих опытов (в основном над собственной женой) герой прозревает ужасную истину: в позвоночнике у людей обитает некое животное, которое называется тинглер (от английского tingle – дрожать) и питается страхом. Выражение «пугаться до смерти», таким образом, оказывается отнюдь не метафорой; когда человек боится, тинглер увеличивается в размерах и, если страх достаточно силен, может запросто прикончить своего «носителя». Убить же тинглера можно одним способом – громким криком ужаса.

Когда один из приятелей доктора, наслушавшись его теорий, убивает свою слабонервную супругу посредством страха (Кастл явно смотрел фильм А. Ж. Клузо «Дьяволицы»), неустрашимый эскулап решает провести вскрытие и обнаружить тинглера во плоти. Покой-

ница была немой, кричать не могла, а значит ее тинглер должен быть поистине огромных размеров. Так и вышло: выползший из трупа тинглер оказался чем-то вроде здоровенной сороконожки с клешнями как у краба (а сделан был явно из папье-маше и подвешен на ниточках) и неукротимым желанием хватать этими клешнями всех кто попадется на пути. Остаток фильма доктор гоняется за этой ползучей гадостью, которая, естественно, сбежала из его лаборатории и начала охотиться в городке.

«Тинглер» – это именно тот фильм, на премьере которого Кастл оборудовал кресла в кинозале электромоторчиками (ноу-хау называлось «Percepto»). Сделано это было только ради одной сцены. По ходу действия тинглер забегал в местный кинотеатр в самый разгар сеанса. К тому времени, как туда добирался Винсент Прайс, членистоногое уже успевало прикончить киномеханика. В этот момент в зале (настоящем) гас свет и в полной темноте раздавался голос Прайса, произносивший: «Дорогие зрители! В наш кинотеатр случайно забежал тинглер. Не пугайтесь и не бегите, но кричите во всю глотку. Кричите, чтобы спасти свою жизнь!» В этот момент спинки зрительских кресел начинали вибрировать, словно по ним что-то ползло, а через динамики транслировались душераздирающие крики. Эффект впечатлял: зрительный зал вопил от страха минуты три, пока фильм не возобновлялся и не выяснялось, что все это, включая обращение Винсента Прайса, относилось к тем зрителям, которых показывали на экране. Один из участников этого исторического просмотра утверждал, что никогда так не боялся, как в те минуты в полной темноте, и никогда так не смеялся, как тогда, когда в зале вновь включили свет.

Спустя два года Уильям Кастл придумал новый «интерактивный» проект. Сняв в 1961 году фильм «Убийца» – вариацию на тему вышедшего годом раньше хичкоковского «Психоза» – наш герой перед премьерой лично встречал зрителей на входе в кинотеатр и предлагал подписать страховой полис, согласно которому любой, кто сможет доказать, что родственник или друг умер от страха во время просмотра фильма, получит от автора компенсацию в размере тысячи долларов (немалая сумма в те годы). Насколько известно, за компенсацией никто не обратился. Видимо, фильм оказался недостаточно страшным.

В 1964 году Кастл снял психологический триллер «Идущая в ночи» по сценарию автора «Психоза» Роберта Блоха. Созданный в лучших традициях «женской готики», этот фильм не сопровождался никакими техническими изобретениями и рекламными трюками, и, воз-

можно, поэтому оказался его самым совершенным кинопроизведением. Фантазер и выдумщик неожиданно повзрослел и выдал мощную, полную саспенса сюрреалистическую картину, где виртуозно стирается граница между реальностью и сновидениями главной героини. Барбара Стэнвик, постаревшая, но не утратившая шарм, играет богатую вдову, муж которой погиб при загадочных обстоятельствах. Ей кажется, что она сходит с ума: по ночам ей снятся кошмары, в которых она то видит своего мертвого мужа, то вдруг венчается в незнакомой церкви с каким-то манекеном, но самое неприятное, что после этого наяву события начинают повторяться. Несчастной Барбаре предстоит провести собственное расследование и понять, то ли она действительно сумасшедшая, то ли все окружающие объединились в тайном заговоре против нее.

Спустя четыре года Кастл купит права на экранизацию бестселлера Айры Левина «Ребенок Розмари» и станет продюсером одноименного фильма Романа Поланского. Но уже в «Идущей в ночи» он обозначил основные темы и мотивы будущего шедевра и доказал, что если нужно – способен напугать зрителя до смерти без летающих скелетов и прочих моторчиков.

* * *

В 60-е годы центральной фигурой американского хоррора становится Роджер Корман – продюсер, режиссер, сценарист, актер – в общем, настоящий человек-оркестр. Спродюсировавший более трехсот фильмов, лично снявший около пятидесяти (причем сорок из них – за десять лет, с 1955 по 1965 год), Корман по праву считается «папой» кино серии «Б» и королем кинематографического exploitation. Он же – гений готического фильма, создатель блистательной серии экранизаций Эдгара По, человек, заложивший основные принципы современного фантастического кинематографа. Восемь картин, которые Роджер Корман сделал в первой половине 60-х годов по мотивам рассказов Эдгара По – «Падение дома Ашеров» (1960), «Колодец и маятник» (1961), «Истории ужаса» (1962), «Погребенный заживо» (1962), «Ворон» (1963), «Призрачный дворец» (1963), «Гробница Лигейи» (1964), «Маска красной смерти» (1965) – стали хрестоматийными для всех, кто будет снимать фильмы ужасов впоследствии. Часто сделанные в сотрудничестве со сценаристом Ричардом Мэтесоном и главной звездой американского хоррора 60-х Винсентом Прайсом, эти картины отнюдь не являлись бульварными поделками. За кичевыми красками и дешевыми декорациями в них обнаруживалось неповторимое видение художника, тонко чув-

ствующего поэзию ужаса и обладающего достаточным мастерством, чтобы воплотить ее на экране, вопреки всем бюджетным ограничениям. К готическому циклу Кормана примыкают не являющиеся экранизациями произведений По, но близкие по стилистике «Лондонский Тауэр» (1962) и «Террор» (1964).

Среди творческих подвигов Роджера Кормана также значится способность снять шедевр за два дня (имеется в виду «Маленький магазинчик ужасов» (1960)), а еще – воспитание на студии «Американ Интернэшнл Пикчерз» едва ли не половины будущих звезд американской кинорежиссуры, среди которых: Мартин Скорсезе, Френсис Форд Коппола, Питер Богданович, Джонатан Демме, Джо Данте, Рон Ховард, Джеймс Кэмерон и многие другие. В американском киноведении возник даже термин «кормаоиды» – так называют режиссеров, начинавших свой творческий путь в кино под руководством Роджера Кормана. Сам Корман неоднократно получал приглашения в Голливуд, но неизменно отказывался, предпочитая работать в качестве независимого продюсера и сохранять свою творческую свободу. В 2009 году его многочисленные заслуги перед американской кинематографией были отмечены почетным «Оскаром». Теперь уже вряд ли кому-то придет в голову именовать Роджера Кормана «хламмейстером», как это делали некоторые американские критики в 50-е годы.

Квази-бергмановская эстетика в фильме Роджера Кормана «Маска красной смерти»

Несколько лет назад мне довелось пообщаться с классиком и выяснить его взгляды на прошлое, настоящее и будущее жанра хоррор.

– Меня всегда интересовали другие, запредельные миры, – сообщил мне Роджер Корман. – Я прочел рассказы и поэмы Эдгара По еще совсем юным, и они произвели на меня огромное впечатление. С тех пор я всегда мечтал перенести их на экран. И когда, наконец, в начале шестидесятых годов, смог приступить к этой работе, старался смотреть в глубину его творчества. Мне хотелось пробиться через поверхность текста и воплотить не фабулу, но некую сердцевину мироощущения Эдгара По.

– Видели ли вы европейскую готику 60-х годов? Если да, то в чем, по-вашему, разница между европейскими и американскими готическими фильмами?

– Конечно, видел. Я большой поклонник картин английской студии «Хаммер». Знаю также итальянские фильмы этого жанра – там особенно хорош Марио Бава (именно Роджер Корман занимался прокатом фильмов Бавы в США. – *Д. К.*). Фильмы Дарио Ардженто мне тоже нравятся, хотя в них, на мой вкус, слишком уж много крови. Однако я не думаю, что есть принципиальная разница между европейскими и американскими фильмами ужасов. Важно прорваться на уровнь подсознания, где кроются все страхи человека. Работая на этом уровне, можно оказывать очень сильное воздействие на зрителя. Если это удается сделать, то получается хороший фильм, и не так важно, в какой стране он сделан.

– В интервью журналу «Кино Уикли» в 1964 году вы сказали, что сексуальные символы в фильмах ужасов являются главными источниками страха и производят наибольшее впечатление на зрителей. Что вы думаете о сексуальности в фильмах ужасов сегодня?

– Я по-прежнему убежден, что секс является главным источником страха. Интервью, которое вы упомянули, было дано в связи с выходом моего фильма «Колодец и маятник». Символизм этого рассказа Эдгара По очевиден: маятник, опускающийся в колодец, есть не что иное как сексуальный символ. Я уже говорил, что фильм ужасов работает с подсознанием человека. И самый сильный из подсознательных импульсов – сексуальный. Когда вы прорываетесь на этот уровень, то всегда затрагиваете очень тонкие и не всегда понятные самому зрителю эмоции. Впрочем, я не утверждаю, что каждый фильм ужасов основан на сексуальности, равно как и не считаю, что каждому из них удается воздействовать на подсознание. Но в своих картинах я стремлюсь именно к этому.

– Сегодня часто можно слышать, что жанр фильма ужасов испытывает кризис, что в нем уже нет таких ярких личностей, как в 60-е – 70-е годы.

– Я с этим категорически не согласен. Потребность в страшных историях зародилась вместе с человеком и будет существовать, пока он живет. Уверен, что еще в доисторические времена первобытные люди в своих пещерах по ночам рассказывали друг другу страшные истории о монстрах, призраках, демонах – почти как нынешние подростки. Другое дело, что порой меняется отношение к фильмам ужасов. Бывают периоды, когда интерес к ним уменьшается, потом опять нарастает. Это нормальный процесс. Среди сегодняшних рассказчиков страшных историй я бы выделил Уэса Крэйвена, Джона Карпентера и, конечно, Стивена Спилберга, который с «Челюстями» и «Юрским парком» стал просто классиком жанра. Правда, там уже другой бюджет...

– В последние годы мы становимся свидетелями респектабилизации фильма ужасов. Такие картины, как «Дракула Брэма Стокера» или «Интервью с вампиром» имеют многомиллионные бюджеты и звезды борются за право сыграть в них главные роли. Хорошо ли это для жанра?

– Думаю, что в целом для жанра это хорошо. Достаточно посмотреть «Юрский парк», который сочетает в себе фантастику и ужасы. Он привлекает к себе людей, служа как бы рекламой для всего жанра хоррор. А вот для отдельных режиссеров, в особенности молодых, это создает трудности. Сегодня, чтобы снять фантастический фильм, требуется все больший бюджет, и молодежи, конечно, трудно найти такие деньги, чтобы реализовать свой проект.

– Вы сняли два фильма ужасов на «Мосфильме». Расскажите о них.

– Все получилось неожиданно. В середине 90-х годов директор «Мосфильма» приехал в Голливуд, чтобы договориться о совместных постановках. Он хотел высокобюджетную картину. Но я-то занимаюсь только малым бюджетом. В итоге сошлись на том, что американская съемочная группа просто будет снимать в павильонах «Мосфильма». В то время там для какой-то русской картины была выстроена замечательная декорация, изображавшая французский город XIX века, и нам разрешили ее использовать. Специально под эти декорации был написан сценарий фильма «Симфония призраков», готического фильма в духе Эдгара По: там появлялся призрак композитора, написавшего «дьявольскую» симфонию, и за это казненного. Действие происходило во Франции начала XIX века, а мы

все сняли в России! Режиссер и актеры, правда, все были американцами.

Потом, в тех же декорациях, мы сняли еще один фильм – «Похороны крыс по Брэму Стокеру». Одну из главных ролей в нем сыграла россиянка Ольга Кабо. Я не был до конца удовлетворен этой работой. Съемки продолжались дольше, чем я предполагал, и потребовали больших затрат. Возможно, потому, что русским непривычны темпы работы американцев, или же сказался языковой барьер. Но я не разочаровался в сотрудничестве с Россией. У меня есть еще идеи на этот счет. Может быть, теперь я попробую поработать с «Ленфильмом»...

Увы, на питерской киностудии Роджеру Корману поработать так и не удалось. Зато среди русских режиссеров появился один «кормановид». Это был не кто иной как будущий постановщик «Ночного дозора» Тимур Бекмамбетов, который при продюсерской поддержке Роджера Кормана снял в 2001 году фильм «Гладиатрикс» – жизнерадостный кич про девушек-гладиаторов в эпоху Древнего Рима.

ЧАСТЬ II

МЕЖДУ ИЛЛЮЗИЕЙ И РЕАЛЬНОСТЬЮ

Глава 5

Европейское фантастическое кино времен Второй мировой войны. Французские триллеры конца 50-х годов и враждебная реакция критики. Возникновение итальянского готического фильма. Женщина как источник зла и жертва в одном лице. Гностическая вселенная Марио Бавы.

Латинский фильм ужасов – это жанр, которого не должно было быть. Жесткая религиозная, а часто и политическая цензура, отсутствие или слабость «готической» литературной традиции – все, казалось, говорило о том, что в южноевропейских католических странах, таких как Франция, Италия или Испания, не может возникнуть собственная хоррор-школа. Даже самые прозорливые исследователи жанра скептически относились к возможностям латинян породить что-либо выдающееся в этой области. Говард Лавкрафт, превознося в эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» мистические традиции англосаксонской и германской культур, презрительно замечает: «На творчестве романской расы лежит четкий след рационализма, отвергающий даже ее собственные суеверия и волшебные мотивы, столь характерные для фольклора северян».

Но классик американского хоррора ошибался. Традиция фантастического и жуткого издавна существовала в южноевропейских странах, причем была не менее мощной, чем в Англии или Германии. Разница в том, что обнаруживалась она в большей степени не в литературе, а в визуальных искусствах – живописи, скульптуре, театре и т. п. Достаточно взглянуть на многие картины Караваджо или Гойи, увидеть скульптуры Бернини или послушать арию цыганки Азучены из «Трубадура» Верди, чтобы понять отличие этой традиции от страшных историй Северной и Центральной Европы. Если, читая сказки братьев Гримм, сталкиваешься с людоедами и оборотнями, то, слушая арию «Stride la vampa!», ощущаешь жар костра, на кото-

ром сжигают женщину, мрачный восторг толпы, наслаждающейся этим зрелищем, и ярость, переполняющую душу героини. Представление о жутком в латинских странах, особенно в Италии и Испании, приобретает «оперный», зрелищный характер и почти всегда связано с эстетизацией садизма и прочих сексуальных перверсий, а также с образом женщины как жертвы и мучительницы одновременно.

Караваджо. «Юдифь, обезглавливающая Олоферна». 1598—1599

Образы черного романтизма и декаданса нашли свой кинематографический эквивалент в итальянских дива-фильмах 1910-х годов, однако развитие этой традиции было остановлено утвердившимся фашистским режимом. Тоталитарные страны, где кино контролируется государством, как правило, не производят фильмы ужасов (так что наличие этого жанра в национальном кинематографе может еще служить и индикатором политической свободы). Но даже во времена Муссолини итальянское кино ухитрялось контрабандой протаскивать dance macabre на экраны. Элементы хоррора присутствуют в фэнтези Алессандро Блазетти «Железная корона» (1941) и в героическом эпосе Кармине Галлоне «Сципион Африканский» (1937) – например, в сценах сновидений принцессы Софонисбы или в немыслимой по жестокости для современного кино двадцатиминутной финальной битве, где Галлоне монтирует встык серии крупных планов, на которых людям перерезают горло, вспарывают жи-

воты или отсекают конечности. А в 1942 году начинающий продюсер Дино Де Лаурентис выпускает новую версию «Маломбры», имеющую уже почти все черты будущего итальянского готического фильма.

Неожиданный кратковременный всплеск фантастического кино происходит во Франции во время немецкой оккупации. Фантастика служила для французских режиссеров своего рода отдушиной, способом не лгать в угоду оккупационной цензуре. И хотя большинство французских фантастических картин того времени имели комедийный оттенок, бывали и исключения. К примеру, в том же 1942 году, когда в Америке Жак Турнер снимал «Людей-кошек», во Франции его отец Морис Турнер ставил готическую фантазию «Рука дьявола». Самым же знаменитым образцом французского фантастического кино является фильм Жана Кокто «Красавица и чудовище» (1945) по сказке Лепринс Де Бомон. Эта болезненно красивая и загадочная картина во многом определила развитие европейской кинематографической готики, – начиная от ставшего хрестоматийным грима чудовища в исполнении Жана Маре и заканчивая виртуозной операторской работой Анри Алекана, который добился (по требованию Кокто) изображения, выглядящего, как чеканка на старом, потемневшем от времени серебре. Визуальное решение «Красавицы и чудовища» стало образцом для подражания почти для всех французских и итальянских режиссеров, кто на протяжении следующих двадцати лет брался за постановку мистических картин.

В фильме «Убийца живет в № 21» А.-Ж. Клузо впервые снимает сцену убийства с точки зрения убийцы

А в 1941 году в своей дебютной картине «Убийца живет в номере 21» будущий enfant terrible [1] французского кино Анри-Жорж Клузо эпатировал публику, сняв открывающую фильм сцену убийства субъективной камерой с точки зрения не жертвы, а убийцы. Насильственно заставив зрителя идентифицироваться со злодеем, преследующим свою жертву на ночных парижских улицах, Клузо словно бы бросил вызов своей аудитории, заявив: вы все – убийцы. Учитывая, что фильм вышел в разгар Второй мировой войны и многие в зрительном зале являлись солдатами, этот месседж был не безоснователен.

Однако перечисленные фильмы и ряд других картин 40-х годов не образовывали направления, школы в европейском кино, являясь лишь отдельными событиями (пусть иногда и очень значительными) в хаотичном кинопроизводстве военной поры. Рождение еврохоррора как полноценного кинематографического направления состоится только во второй половине 50-х годов.

* * *

В дебюте первенствовали англичане. В 1956 году британская студия «Хаммер филмз» провозгласила сакраментальный девиз «Долой фильмы с посланием, мы делаем развлечения!» и приступила к последовательной реанимации старых монстров от «Юниверсал»: Франкенштейна, Дракулы, Мумии, Оборотня, Джекилла и Хайда. Тогда же руководство студии взяло на вооружение принцип, который позднее позаимствуют создатели фильмов о Джеймсе Бонде: разные режиссеры – один стиль. И режиссерам студии действительно удалось создать то, что ныне получило официальное наименование Hammer Style: нечто среднее между «Гран Гиньолем» и викторианской готической мелодрамой. «Хаммеровский стиль» определялся дозированным сочетанием неизменных ингредиентов. Фильм обязательно был цветным, сюжет закручивался вокруг фигуры монстра или безумного ученого, в фильме присутствовали хорошенькие невинные девушки, любовная линия, ирония и налет вульгарности, но в рамках приличий.

Успех «хаммеровцев» был заслуженным и предсказуемым. Мощная литературная традиция, от кельтского фольклора до готического романа и классического детектива, делала рождение британской индустрии ужасов лишь вопросом времени. Это было честное трудовое кино: без провалов и почти без озарений. И именно оно пере-

[1] Дословно с французского – несносный ребенок. – *Прим. ред.*

кинуло мост между американской готикой 30–40-х и грядущим европейским ренессансом жанра.

На эксперимент островитян Европа ответила мощным, хотя и разнокалиберным, залпом. В 1956 году выходят «Дьяволицы» Анри-Жоржа Клузо – очень вольная экранизация повести Пьера Буало и Тома Нарсежака «Та, которой не стало». Этот мрачный триллер с мистическими обертонами, где главные роли сыграли Симона Синьоре и жена режиссера Вера Клузо, являлся почти идеальным (по Цветану Тодорову) образчиком фантастического. Вместе с героиней Веры Клузо зритель шаг за шагом погружался в кошмар необъяснимых, сюрреалистических событий, вместе с ней искал рациональные, логические истолкования – и не находил их, все более склоняясь в сторону того психологического состояния, которое Тодоров описал фразой «я почти поверил» (в данном случае – в призраков). Последние двадцать минут фильма являются виртуозным аттракционом нагнетания саспенса, а финальная сцена, расставляющая все точки над «и», уже целиком принадлежит жанру хоррор и считается одной из самых страшных в истории кино. После этого фильма Альфред Хичкок начал воспринимать Клузо как своего главного конкурента, а заодно приобрел права на другой роман Буало и Нарсежака «Из страны мертвых», по сюжету во многом напоминающий «Дьяволиц» (который и перенес на экран в 1958 году под названием «Головокружение»).

В 1957 году Риккардо Фреда снял первый итальянский готический фильм «Вампиры». Считавший реализм низшей формой кинематографа, однажды обозвавший Роберто Росселлини «могильщиком итальянского кино», Фреда был истинным апостолом жанрового кинопроизводства и потрудился за свою долгую карьеру чуть ли не во всех жанрах, от фильмов «плаща и шпаги» до комедии и детектива. «Вампиры» были историей о парижском журналисте, расследующем серию похищений и убийств молодых девушек; эта картина заложила основу сразу двух будущих жанров: итальянского готического фильма и триллера-giallo. В качестве оператора и мастера спецэффектов на «Вампирах» работал будущий «синьор Хоррор» европейского кино Марио Бава. Его заслугой является не только изысканное визуальное решение картины, но также и вошедшая в легенды сцена, где прекрасная герцогиня Жизель (в исполнении жены режиссера Джанны Марии Канале), поддерживающая свою молодость благодаря крови похищенных девушек, прямо на глазах зрителя превращается в жуткую старую ведьму. В этом кадре нет ни монтажа, ни комбинированной съемки – никаких видимых технических

ухищрений вообще. Эпизод целиком был сделан за счет света и грима. На лицо актрисы накладывался грим красного цвета, при освещении в начале сцены использовались красные же цветофильтры, благодаря чему грим оказывался незаметен. Затем цвет освещения постепенно менялся на синий (что при черно-белой съемке не было видно на экране), и грим проявлялся как черный, резко очерчивая провалы и впадины на лице, которое сразу становилось пугающим и отвратительным. Этот достойный выдающегося фокусника трюк был изобретен еще в эпоху немого кино и впервые использован американским режиссером Фредом Нибло в историческом эпосе «Бен Гур» (1925), но после изобретения звука забыт, как и многие другие кинематографические приемы. Бава фактически вернул его в кино и использовал еще не раз – в частности в своем дебютном фильме «Маска демона».

Метаморфоза герцогини Жизель в фильме «Вампиры»

Однако, несмотря на все достоинства, «Вампиры», сегодня считающиеся шедевром итальянского хоррора, в год своего выхода провалились в прокате. Итальянская публика, еще не готовая к фильмам ужасов отечественного производства, была убеждена, что настоящий хоррор должен непременно быть американским. Риккардо Фреда рассказывал, что видел собственными глазами, как люди шли в кинотеатр, чтобы купить билеты, но, увидев на афише «Вампиров» итальянские фамилии, со смехом поворачивались и уходили. После провала «Вампиров» многие итальянские режиссеры, сценаристы и продюсеры, делавшие фильмы ужасов, стали брать англоязычные псевдонимы и выдавать свои фильмы за американскую продукцию. Так, Риккардо Фреда превратился в Роберта Хэмптона, Антонио Маргерити – в Энтони М. Доусона, а сценарист Эрнесто Гастальди – в Джулиана Перри.

Еще более печальная судьба ожидала другой шедевр европейского хоррора – франко-итальянскую картину «Глаза без лица» (1958). Этот фильм, созданный одним из основателей французской синематеки Жоржем Франжю по сценарию все тех же Буало и Нарсежака, ввел в кинематограф будущий архетипический сюжет еврохоррора: безумный хирург похищает молодых женщин, чтобы восстановить красоту своей изуродованной в автокатастрофе дочери. Франжю сумел создать на экране уникальную атмосферу, сочетая сказочную поэзию в духе Кокто с натуралистическими сценами насилия вроде буквального сдирания лица с одной из героинь. Подобно тому, как зловещий доктор был в финале картины растерзан собаками (еще одна гипержестокая сцена), Франжю и его фильм были практически растерзаны французской критикой – слишком высокомерной и буржуазной, чтобы оценить по достоинству этот декадентский шедевр. Доходило до смешного: некоторые французские кинокритики отрицали, что такой фильм вообще существует. «Кайе дю синема» стыдливо пытались вывести «Глаза без лица» из категории «хоррор», объявив его вариацией на тему фильма-нуар, но это выглядело еще унизительнее для автора, чем простое неприятие картины.

Не менее враждебно фильм был принят за границей. В Англии единственный критик, написавший положительную рецензию на «Глаза без лица», был немедленно уволен из редакции. Во время показа картины на Эдинбургском кинофестивале произошел скандал – семеро зрителей в зале упали в обморок, заставив Жоржа Франжю сделать неполиткорректное заявление: «Теперь я знаю, почему шотландцы носят юбки!» В США фильм вышел в прокат под идиотским названием «Камера ужасов доктора Фаустуса» и с вырезанной сценой хирургической операции.

Красавица и чудовище в фильме Жоржа Франжю «Глаза без лица»

Франжю так никогда и не оправился от этого удара. Он снял еще немало картин, среди которых особенно выделяется «Жюдекс» (1961) – вариация на тему немых триллеров Луи Фейада, – но с тех пор избегал радикальных сцен жестокости, словно бы оглядываясь на критиков и пытаясь доказать всем вокруг, что является «серьезным художником».

А в 1960 году, наверное, что-то не в порядке было с солнечной активностью. Именно этот год ознаменован выходом целой обоймы классических хорроров, радикально изменивших жанр и отношение к нему критиков и публики. В этом году в Америке на экраны выходит «Психоз» Альфреда Хичкока, а Роджер Корман начинает свою серию экранизаций Эдгара По картиной «Падение дома Ашеров»; в Англии Майкл Пауэлл снимает «Подглядывающего», по скандальности не уступающего «Глазам без лица», а в Италии выпускается сразу три готических шедевра: «И умереть от наслаждения» Роже Вадима, «Мельница каменных женщин» Джорджио Феррони и – самый значительный из всех – режиссерский дебют Марио Бавы «Маска демона».

Действие этого фильма разворачивается в России XIX века и якобы основано на рассказах Гоголя. Двадцатидвухлетняя британская актриса Барбара Стил, ставшая благодаря «Маске демона» первой в истории кино женщиной – звездой хоррора, играла сразу две роли: вернувшуюся с того света ведьму Азу и ангелоподобную княжну Катю, последнюю представительницу старинного дворянского рода.

Аза стремится завладеть телом Кати, подчинить ее себе, в то время как Катя слишком слаба, чтобы самостоятельно противостоять одолевающему ее злу.

«Маска демона» – это еще не совсем тот Марио Бава, которого сегодня знают любители фантастики во всем мире. Слишком многое в этом фильме позаимствовано у немецкого экспрессионизма, американского нуара и «хаммеровской» готики. Но основные черты стиля Бавы уже присутствуют: изысканное черно-белое изображение, холодная, извращенная сексуальность, образ прошлого, столь же прекрасного, сколь и зловещего, таинственным образом тяготеющего над упадочным, вырождающимся настоящим. Мертвецы и призраки здесь выглядят куда более деятельными и активно борющимися за место среди живущих, чем их беспомощные, растерянные живые противники, способные лишь повторять вслед за княжной Катей: «Моя жизнь – как этот запущенный сад: все здесь умирает, все приходит в упадок». Болезненная красота распада и умирания, древняя печаль, смешанная с ужасом неизбежной гибели, породили причудливую поэзию, которая впоследствии превратилась в родовую черту итальянского готического фильма.

Барбара Стил в фильме Марио Бавы «Маска демона»

Колоссальный успех этой малобюджетной сказки для взрослых не только в Европе, но и в США открыл новый путь развития европейского жанрового кино. Тому, кто видел «Маску демона», нико-

гда уже не придет в голову иронически посмеиваться, глядя на итальянские фамилии в титрах фильма ужасов. Еще немного времени – и итальянцы сами начнут диктовать всему миру, как следует делать настоящий хоррор.

* * *

Благодаря триумфу «Маски демона», в промежуток с 1960 по 1968 год готический бум рождает основные шедевры жанра: «Ужасная тайна доктора Хичкока» и «Призрак» Риккардо Фреды, «Крики в ночи» и «Симфония для садиста» Джесса Франко, «Любовники из могилы» Марио Кайано, «Пляска смерти», «Нюрнбергская дева» и «Длинные волосы смерти» Антонио Маргерити, «Демон» Брунелло Ронди, «Склеп и вампир» и «Ангел для сатаны» Камилло Мастрочинкуэ, «Влюбленная ведьма» Дамиано Дамиани, «Три шага в бреду» Роже Вадима, Луи Малля и Федерико Феллини – и, разумеется, фильмы Марио Бавы: «Три лица страха», «Кнут и тело», «Убей, дитя, убей». Большинство из этих картин являлись итальянской или франко-итальянской продукцией.

К концу 60-х количество южноевропейских готических фильмов исчисляется десятками. Пройдет еще несколько лет, и новый король страха итальянец Дарио Ардженто, словно отвечая Лавкрафту, пренебрежительно отзовется уже об американских и британских мистических картинах: «Слишком рациональные, слишком картезианские».

Даже поверхностный взгляд на перечисленные фильмы обнаружит возникновение иной, оппозиционной Голливуду традиции хоррора. Традиция эта может быть названа поэтической – в противовес американскому «ужасу в обыденном». ***Европейские фильмы ужасов роднит отношение к «страшному» не как к аномалии, случайному отклонению от божественной нормы, что является идеологией американского хоррора, но как к результату обнаружения тайных механизмов бытия.*** Эти фильмы также можно с оговоркой назвать «гностическими», – имея в виду не замысловатую мифологию гностицизма, а порожденный ею параноидальный тип мышления, когда окружающая реальность воспринимается как тотальная иллюзия, сотворенная, чтобы держать в плену божественную душу человека, и лишь проникновение за покровы видимого, познание «тайны мира» несет освобождение.

Литературная основа этих лент может страдать логическими провалами, спецэффекты, как правило, отсутствуют вовсе, но их таинственность и символизм, их странная, почти языческая красота не выветриваются со временем, они гипнотизируют зрителя и по сей день.

Латинская традиция поэтического ужаса изменила само отношение к понятию страшного на экране. Если в английских готических фильмах сюжет строился вокруг фигуры монстра или безумного ученого, то в латинской традиции катализатором страха становится женщина. Женщина-жертва и женщина – носитель зла, часто в одном лице. В 60-е годы чернокудрая красавица Барбара Стил воплотила не менее десятка подобных дуалистических персонажей, став настоящей садомазохистской иконой итальянского фильма ужасов.

Вампиризм как метафора лесбийской страсти в фильме Роже Вадима «И умереть от наслаждения»

Нередко герои итальянской готики даже не знают, что уже умерли. Так, картина Антонио Маргерити «Пляска смерти» (1964) повествует о репортере, поспорившем с самим Эдгаром По, что проведет ночь в проклятом замке на окраине города. Оказавшись в замке, герой с удивлением обнаруживает, что замок обитаем, встречается с населяющими его людьми, влюбляется в прекрасную графиню – разумеется, в исполнении Барбары Стил – и лишь под утро понимает, что всю ночь общался с призраками и теперь стал одним из них. Эта черно-белая лента имела такой успех, что в 1970 году Маргерити сделал ее цветной авторемейк под названием «Паутина» с другими актерами – Клаусом Кински, Энтони Франчиозой и Мишель Мерсье.

Антиподом этого направления был Риккардо Фреда, отвергавший мистицизм и утверждавший, что «самый страшный монстр – это ваш сосед, перерезавший горло своей жене». Иллюстрируя этот тезис, Фреда снял собственный готический фильм «Ужасная тайна

доктора Хичкока» (1962), который рассказывал не о борьбе живых с мертвецами, а о похождениях маньяка-некрофила. Исследователи латинского хоррора до сих пор теряются в догадках, как этой скандальной картине удалось миновать цензурные запреты.

В то время как британский «Хаммер филмз» демонстрировал монолитную усредненность стиля, латинский хоррор являлся жанром «авторов». Десятки непохожих друг на друга, оригинальных художников формировали его облик. Автором номер один на все времена, повлиявшим не только на развитие жанра, но и на творчество многих мэтров арт-кино – от Феллини до Дэвида Линча, – стал Марио Бава.

Существует миф, гласящий, что в России мало кто смотрел Марио Баву. Это полная чепуха. Мы все его смотрели, но – в фильмах других режиссеров. Когда в «Американском психопате» герой стоит перед зеркалом и признается в собственном сумасшествии – это украдено из фильма Марио Бавы «Красный знак безумия». Когда в «Тоби Дэммите» Феллини мы видим белокурую девочку-дьявола с мячиком в руках – это украдено из фильма Марио Бавы «Убей, дитя, убей». «Синий бархат» и «Твин Пикс» обязаны Баве не только отдельными сюжетными ходами, но и сюрреалистическим освещением. Сцены убийства ведьмы в «Сонной лощине» Тима Бертона вдохновлены «Маской демона». А когда в фильме Романа Копполы «Агент «Стрекоза» обнаженная героиня купается в море долларовых купюр – это буквальное воспроизведение сцены из картины Марио Бавы «Дьяболик». И уж совсем бессмысленно перечислять цитаты в картинах классиков хоррора, вроде Ардженто, Де Пальмы или Карпентера. Не будет большим преувеличением утверждение, что почти каждый кадр из фильмов Бавы был кем-нибудь когда-либо скопирован.

Американский классик Рауль Уолш, с которым Марио Бава успел поработать в качестве оператора на библейском эпосе «Эсфирь и царь» (1960), так отзывался о нем: «Если бы все режиссеры походили на Баву, в кино никогда не было бы кризисов. Гении вроде него, знающие все о кинематографической технике, способны переизобретать язык кино снова и снова».

Но в истории вряд ли найдется другой столь неамбициозный и несерьезно относящийся к собственному творчеству гений. Сын одного из пионеров итальянского кинематографа Эудженио Бавы – оператора и мастера спецэффектов в ряде классических картин (именно он работал над сценой извержения вулкана и обликом Молоха в «Кабирии» (1912) Джованни Пастроне), Марио Бава уже в пятнадцатилетнем

возрасте вошел в киноиндустрию, ассистируя отцу, но в режиссуре дебютировал лишь в сорок пять лет. До этого он освоил чуть ли не все технические профессии в кино и приобрел европейскую известность в качестве оператора. Как оператор Бава работал с Георгом Вильгельмом Пабстом, Роберто Росселлини, Дино Ризи, Марио Моничелли.

Начиная с середины 50-х, итальянские продюсеры стали приглашать его «лечить» фильмы других режиссеров. Так, к примеру, случилось с картиной Жака Турнера «Битва при Марафоне» (1958). Вернувшийся из США в Европу, Турнер отснял почти весь материал, кроме сцены сражения. Он просто не знал, как ставить великую битву, имея в распоряжении всего две сотни югославских статистов, и, разругавшись с продюсерами, ушел с проекта. Спасать ситуацию был вызван Марио Бава. Он снял требуемую сцену за два дня, избегая общих планов и разбив сражение на ряд мини-поединков, которые, соединившись при монтаже, дали иллюзию ожесточенного побоища.

«В 50-е годы Бава спас не менее двадцати чужих фильмов, при этом его имя часто даже не значилось в титрах, – вспоминал позднее Риккардо Фреда. – На премьерах его сажали в последний ряд, и все почести доставались другим людям. Я не мог этого выносить и однажды сказал ему: "Если ты будешь и дальше позволять использовать себя всяким бездарностям, я перестану с тобой разговаривать. Ты должен снимать собственные фильмы!" Он как-то виновато улыбнулся и сказал, что уже подумывает над этим».

Бава дебютировал «Маской демона», открыв новую эпоху в жанре хоррора. В 1962 году он объяснился в любви Хичкоку ироническим триллером «Девушка, которая слишком много знала», повествующим о юной американке Норе Дэвис, приехавшей на каникулы в Рим и впутавшейся в загадочную историю с «убийствами по алфавиту». Фильм был встречен публикой благосклонно, и Бава продолжил детективную тему картиной «Шесть женщин для убийцы» (1964) – триллером о маньяке, истребляющем хорошеньких манекенщиц. Бава добился призрачной атмосферы, характерной для его готических лент, а злодея сделал более похожим на фантом из потустороннего мира, чем на существо из плоти и крови. Это был «человек без лица», неопределенного пола и возраста, одетый в черный плащ с поднятым воротником, в черных перчатках и нахлобученной на самые уши шляпе; он приходил из ниоткуда, убивал с чудовищной жестокостью и уходил в никуда. В финале убийца, точнее, два убийцы, обеспечивавших алиби друг другу (привет, «Крик»!), разумеется, были разоблачены, однако образ, созданный Бавой, ока-

зался так эффектен, так кинематографически органичен, что стал немедленно тиражироваться другими режиссерами. Так родился жанр giallo – жестокий и провокационный триллер по-итальянски.

Человек без лица в фильме «Шесть женщин для убийцы»

Фильмы Марио Бавы определили еще одно родовое свойство южноевропейского хоррора – извращенный эротизм. Бава является автором, возможно, самого скандального фильма в истории жанра – «Кнут и тело» (1963). Эта лента, причудливо сочетающая сюжет готического хоррора о привидениях с мотивами giallo, была густо замешана на садомазохистском сексе и эротических фантазиях. Историки кино до сих пор спорят, выходил ли этот фильм на экраны Италии, а если да, то сколько там продержался – неделю или десять дней. Провокационность картины заставила ее создателей скрыться под псевдонимами (в титрах не фигурирует ни одной итальянской фамилии, а сам Бава взял прозвище Джон М. Олд); по той же причине ни одна местная актриса не согласилась в ней сниматься – роковая красотка Далия Лави была выписана из Израиля. Практически во всех странах, где «Кнут и тело» шел в прокате, его сокращали и купировали, иногда до полной неузнаваемости. Даже сегодня компания «Ви-Си-Ай хоум видео», выпустившая отреставрированную, максимально полную версию фильма, не смогла отыскать одну из его ключевых сцен; вероятно, она утеряна навсегда.

«Кнут и тело» также стал фильмом, во время работы над которым окончательно сформировался визуальный стиль Марио Бавы. Этому способствовал тот факт, что, согласно сценарию, изрядная часть действия разворачивалась в воображении героини, позволяя постановщику не заботиться даже о минимальном реализме происходящего. Тревожные пульсации красного, синего и желтого цветов, барочная насыщенность кадра, активное движение камеры, иллюзорная пляска теней и отражений в зеркалах – отныне все это становится визитной карточкой его фильмов.

Бава часто применяет субъективную съемку, заставляя зрителя воспринимать события фильма глазами одного из героев, но при этом не упускает возможности намекнуть, что увиденное не обязательно реально. Так, в финальной сцене кадры, воспроизводящие взгляд героини, показывают, что она обнимает своего любовника, но режиссер на миг врезает взгляд другого, наблюдающего за ней, персонажа, и мы видим, что она стоит одна, сжимая в руке нож. Бава не столько заставляет актеров играть, сколько сам играет актерами, вписывая их в затейливый маньеристский орнамент кадра, где они существуют на равных с тенями на стенах или изгибами декора. (Эта игра, вкупе с сексуальной провокативностью, достигла апогея в фильме «Убей, дитя, убей» (1966), где роль ангелоподобной девочки-демона Мелиссы, заставляющей свои жертвы против воли совершать самоубийства, исполнял мальчик в женском платье и белокуром парике.)

В дальнейшем Баве уже не требовалась сценарная индульгенция, чтобы перенести действие из реального мира в ландшафты души. Иллюзия – ключевое слово, которое чаще всего приходится употреблять, анализируя фильмы этого режиссера. Если об итальянском готическом фильме в целом можно сказать, что он стирает грань между иллюзией и реальностью, то для Бавы реальность не существует вовсе. Пространство его фильмов – бесконечный лабиринт поражающих воображение иллюзий, в котором обречены заблудиться и погибнуть персонажи. Мастерство, с которым Бава создавал иррациональную атмосферу, уникально даже по меркам европейского кинематографа 60-х, богатого визионерами и сновидцами. Он был способен, всего лишь чуть изменив освещение, заставить выступить из только что ровной поверхности стены фигуру убийцы. Или, особым образом двигая камеру, без всяких спецэффектов показать зрителю, как монолитный камень раздвигается, образуя проход. Чтобы заставить публику ощутить волнение персонажа, он подсвечивал его лицо, чередуя красный и синий цвета, и тем буквально переда-

вал смысл выражения «то в жар, то в холод». Во время ночных натурных съемок Бава прятал осветительные приборы в кронах деревьев, и проходивший сквозь листву, рассеянный, казалось, не имеющий источника свет придавал этим сценам фантасмагорический оттенок.

О фильмах Марио Бавы можно сказать то же, что Г. Геттнер сказал о произведениях немецких романтиков: это фантазия о фантазии. У романтизма Бава взял многое – от передачи чувств и эмоций персонажей посредством окружающей их природы до навязчивого мотива оживающих кукол и манекенов, которые, начиная с фильма «Три лица страха» (1963), появляются почти во всех его картинах. В призрачной, текучей вселенной Бавы, где люди и предметы способны зловеще меняться на глазах у зрителя, кукла – потусторонний двойник героя и одновременно посредник между живыми и мертвыми. И явно не случайно главный герой «Кровавого барона» (1972) Отто фон Клейст является однофамильцем классика немецкого романтизма. Впрочем, Бава здесь не оригинален: многие мастера итальянской готики давали персонажам имена немецких романтиков. К примеру, главного героя фильма «Мельница каменных женщин» зовут Ханс фон Арним – прямая отсылка к Ахиму фон Арниму, в произведениях которого впервые появились знаковые для европейского мистического кино фигуры куклы-голема и альрауне.

В 1968 году Бава снял свой самый кассовый фильм – «Дьяболик». Это была экранизация одноименного итальянского комикса, повествовавшего о неуловимом суперпреступнике – типа Фантомаса, но куда более жестоком. Продюсер Дино Де Лаурентис дал режиссеру колоссальный по европейским меркам бюджет – три миллиона долларов, звезд, вроде Мишеля Пикколи и Адольфо Чели, и самый длительный съемочный график в его карьере – целых два месяца. Но Бава, привыкший больше полагаться на свое мастерство, чем на бюджет, закончил картину за две недели, истратив всего четыреста тысяч долларов. Впечатленный Де Лаурентис тут же предложил Баве сделать сиквел на сэкономленные деньги. Последовал отказ – работа на высокобюджетном проекте не понравилась Баве: «Слишком много посторонних на съемочной площадке».

Конец 60-х – вообще самый плодотворный период для Марио Бавы. В эти годы он сделал «Красный знак безумия» (1969) – иронический перевертыш хичкоковского «Психоза», заставляющий зрителя встать на точку зрения маньяка, «Пять кукол для августовской луны» (1969) – черную комедию, вдохновленную «Десятью негритятами» Агаты Кристи, «Кровавый залив» (1970), послуживший образцом

для будущих американских слэшеров, вроде «Хэллоуина» и «Пятницы, 13-е». У Бавы появились подражатели и последователи, в числе которых оказались как опытнейший Лючио Фульчи, так и начинающий режиссер Дарио Ардженто.

Но 70-е оказались к нему неблагосклонны. В Америке в это время входят в моду фильмы катастроф и реалистичные полицейские боевики, в Европе – софт-порно, вроде «Эммануэли» или «Истории О». Брутальные арджентовские триллеры создают новый канон жанра, очень далекий от кинематографических медитаций Марио Бавы. Тем не менее итало-американский продюсер Альфред Леоне, с которым Бава сделал коммерчески успешного «Кровавого барона», решает рискнуть и дает ему неограниченную свободу действий (в рамках весьма скромного бюджета). Результатом стал фильм «Лиза и дьявол» (1973), который сегодня многими признается вершинным достижением режиссера. Сконструированная из типичных визионерских наваждений Бавы и фактов биографии реального маньяка-некрофила Виктора Ардиссона, с гофмановскими мотивами зловещих двойников-доппельгангеров и диалогами, навеянными «Бесами» Достоевского, снятая в лабиринте средневековых улочек Толедо, «Лиза и дьявол» была почти не фильмом ужасов, а скорее авангардистской амальгамой романтизма, маньеризма и сюрреализма.

Премьера фильма на Каннском кинофестивале 1973 года прошла успешно. Однако в это время по экранам мира триумфально шествовал «Изгоняющий дьявола» Уильяма Фридкина. Продюсер Альфред Леоне, быстро сообразивший, что «Лиза и дьявол» вряд ли вызовет большой отклик у зрителей, перемонтировал уже готовую картину и сам доснял ряд сцен, в которых исполнительница главной роли Элке Соммер изрыгает зеленую рвоту и богохульства. Не мудрствуя лукаво, из самого личного фильма Бавы он соорудил свой «Экзорцист» для бедных под названием «Дом дьявола», который тут же провалился в прокате. Бава отказался поставить свою подпись под этим опусом, а потому в титрах «Дома дьявола» значится загадочный режиссер Микки Леон. (Сегодня авторская версия фильма восстановлена и выпущена на DVD под оригинальным названием. Но на русский лицензионный видеорынок почему-то попал именно «Дом дьявола». Видимо, вкусы русских дистрибьюторов мало отличаются от понятий продюсера Леоне.)

Производство следующего фильма Марио Бавы – триллера «Бешеные псы», замысел которого он вынашивал пять лет, – было остановлено из-за банкротства кинокомпании, его продюсировавшей. (Режиссер так и не увидел фильм законченным; он был смонтиро-

ван лишь в 1996 году и выпущен на видеорынок под названием «Красный семафор».) Тяжело переживший крах двух своих самых амбициозных проектов, Марио Бава решил уйти из кино и три года ничего не снимал.

Актриса Лаура Бетти, снимавшаяся у Бавы в фильмах «Кровавый залив» и «Красный знак безумия» и много лет дружившая с ним, рассказывала мне: «Марио старался не подавать виду, но было заметно, что он подавлен и разочарован. Все, чем он занимался в эти годы, так это гулял в парке со своей любимой собакой породы бассетхаунд, имевшей такое длинное туловище, что от головы до хвоста нужно было ехать на автомобиле. Марио был уже стар, а собака, наверное, еще старше – совсем слепая и дряхлая. Когда они доходили до конца аллеи, эта собака даже не могла самостоятельно развернуть свое длинное тело. И тогда Марио брал ее за задние лапы и поворачивал на сто восемьдесят градусов. Это было очень трогательно».

В 1977 году его сын и многолетний ассистент Ламберто Бава, встревоженный состоянием отца, уговорил его взяться за постановку мистического фильма ужасов «Шок». Получившаяся в итоге картина, сделанная без вдохновения, но крепко и качественно – неожиданно имела успех на американском рынке, где вышла под названием «Нечто за дверью-2». Воспрянувший духом Бава на следующий год принял предложение телевидения экранизировать новеллу Проспера Мериме «Венера Илльская». Несмотря на то, что из-за его болезни некоторые сцены были сняты Ламберто Бавой, «Венера Илльская» по праву считается последней «фирменной» работой Марио Бавы, образчиком его гипербарочного визуального стиля. Этот фильм мог стать триумфальным возвращением режиссера, но в результате какого-то злого рока, преследовавшего Баву все 70-е, был впервые показан по ТВ лишь после его смерти в 1980 году.

* * *

Техническая изощренность фильмов Бавы породила еще один миф о нем. Лучше всех его сформулировал Леонард Молтин в справочнике «Муви энд видео гайд» (в аннотации к «Кровавому заливу»): «Те, кто любит Баву, любят его не за содержание, но за экстраординарное кинематографическое мастерство, яркость показываемого им».

Оспорить этот миф очень сложно, поскольку сам Марио Бава немало потрудился для его создания. Во всех выступлениях он напрочь отрицал существование какого-либо смысла в своих картинах, соглашаясь обсуждать только их технические аспекты. Характерный

пример – последнее интервью режиссера, данное в 1979 году журналу «Л'еспрессо». Вот его фрагмент.

Корреспондент: Что вы можете сказать о своих фильмах?

Марио Бава: Все мои фильмы – полное дерьмо, можете не сомневаться.

Корреспондент: Но сегодня они высоко ценятся.

Марио Бава: Сегодня люди утратили культуру.

Корреспондент: Вас называют мастером...

Марио Бава: Вы чересчур впечатлительны. Я просто столяр. Романтический столяр.

Корреспондент: В каком смысле?

Марио Бава: Я делаю фильмы, как столяр делает стулья – ради денег.

Корреспондент: Есть что-нибудь в ваших фильмах, что вам самому нравится?

Марио Бава: Возможно. Но это касается технических аспектов. Работа с цветом, например. Когда-то я начал смешивать красный и зеленый, и все кричали, что я сошел с ума. Сегодня так делает Феллини, и все говорят, что это гениально! [1]

Так Марио Бава усердно пестовал миф о себе как о холодном ремесленнике, озабоченном лишь техническим совершенством фильмов. Но та ревностность, с которой он оберегал свои картины от посягательств интерпретаторов, должна была заставить многих задуматься.

Она и заставила.

«Необычный и волнующий визуальный ряд фильмов Бавы коренится в его трактовке бытия как некомфортного союза иллюзии и реальности... Мир Бавы – это искаженное пространство, скомбинированное из различных временных сфер, оптических обманов и переменчивых цветов. Как на символическом, так и на чувственном уровне драматический конфликт его картин заключается в отчаянном поиске точки опоры на узкой тропинке, связывающей реальный и сверхъестественный миры. Это некая сумеречная зона, где тени и галлюцинации могут становиться реальными и, что более важно, где нет никаких вех, позволяющих найти путь назад» [2].

В 1975 году эти строки, написанные американскими киноведами Аланом Силвером и Джеймсом Урсини, открыли дорогу к серьезному анализу фильмов Марио Бавы и заодно объяснили, почему он

[1] *Howarth T.* The Haunted World of Mario Bava // UK. 2002. P. 313–315.

[2] *Silver A., Ursini J.* Mario Bava: The Illusion of Reality. In Horror Film Reader // New York. 2000. P. 96.

всю жизнь этому анализу сопротивлялся. Легко рассказывать о своих политических взглядах, гораздо труднее признаться, что являешься законченным мистиком. И уж совсем невозможно объяснять кому попало, что это значит. Отгородив свой внутренний мир от посторонних непробиваемой стеной самоиронии, Бава всю жизнь использовал возможности кино, чтобы передать мистический опыт человека, грезящего наяву.

При этом, вне всяких сомнений, Марио Бава был именно тем, кем именовал себя, – ремесленником. Он работал в жесткой системе малобюджетного коммерческого кино и часто имел дело с не очень качественными сценариями и не слишком умными продюсерами. Еще чаще он ради денег ставил фильмы в жанрах, которые не были ему близки. Он снимал вестерны («Дорога на форт Аламо», 1964), исторические боевики («Эрик Завоеватель», 1962), секс-комедии («Четыре раза этой ночью», 1969), фэнтези («Геракл в центре Земли», 1961) и научную фантастику («Ужас в космосе», 1965). Пожалуй, в кинематографе Италии не найдется жанра, в котором бы не работал Марио Бава. Некоторые жанры он создал сам – это итальянский готический фильм и giallo – и остался в них непревзойденным. Другие – например, вестерн – удавались ему хуже. Но даже самые несовершенные его картины остаются фильмами Марио Бавы. Подобно Альфреду Хичкоку или Орсону Уэллсу, он принадлежал к числу тех режиссеров, чей почерк узнается в любом снятом ими кадре.

Никогда в жизни Бава не употреблял по отношению к своим фильмам такие слова, как «творчество» или «искусство». Никогда он не претендовал на то, чтобы считаться Автором. Разумеется, он был им, но был почти что вынужденно, как бы не по своей воле. Малобюджетное кинопроизводство требовало участия постановщика на всех стадиях работы над фильмом, и жанровое европейское кино 60-х буквально кишит такими «авторами поневоле». Все они не страдали отсутствием идей, но многих подводил недостаток мастерства при их реализации. Марио Бава был ремесленником, и именно это сделало его идеальным Автором. Ему было что сказать, но самое главное – он знал, как это сделать.

Поскольку Бава начинал как осветитель и до последних дней считал, что освещение – это 70 процентов успеха картины, он всегда сам устанавливал свет на съемочной площадке. Опытный оператор, он почти всегда сам снимал свои картины (фигурирующий в титрах некоторых фильмов «оператор Убальдо Терцано» в действительности выполнял функции ассистента Бавы). Поскольку должности мастера по спецэффектам в европейском кино тех лет попросту не

существовало, он сам придумывал и делал все специальные эффекты – от трюков с зеркалами до двигающихся кукол. Впечатляющая техническая искушенность Бавы позволила ему перенести мир своих видений на экран практически без потерь.

И этот мир оказался уникален.

Во вселенной Марио Бавы нет и никогда не было Адама Смита, Эмиля Золя и Зигмунда Фрейда. Зато в ней имеются Новалис и Тик, Готье и Бодлер, Магритт и Де Кирико. Есть в ней также и Россия, представленная «Вием» Гоголя (которым Бава вдохновлялся, снимая «Маску демона») и А. К. Толстым, чей рассказ «Семья вурдалака» Бава экранизировал в фильме «Три лица страха» довольно близко к тексту, с Борисом Карлоффом в главной роли. (Но, если честно, русская классика служила ему своеобразной индульгенцией: поставив в титры фильма фамилии Гоголя, Чехова или Толстого, легче было выбивать деньги из продюсеров.)

Исследователь творчества Марио Бавы Трой Хоуорт утверждает, что Бава был буквально одержим идеей обманчивой природы видимого мира. «Абсолютная приверженность Марио Бавы идее фильма как эмоционально заряженного визуального медиума заставила его отвергать "серьезные, социально значимые" фильмы и направления в кино – такие как итальянский неореализм или французское "синема-верите". Сила образа являлась для него основополагающей не только на уровне того, что аудитория видит, но и в том, что касается чувственных ощущений, которые эти образы провоцируют»[1]. Полемизируя с теми, кто воспринимал Баву исключительно как ремесленника-перфекциониста, Хоуорт именует его авторский стиль «кинематографической философией» (cinematic philosophy).

Технические приемы в фильмах Марио Бавы и есть содержание; оптический обман является смысловым элементом картины; ошибка чувств – например, органов зрения – и легкость, с какой ее совершает герой (и зритель), служат одновременно и трюком, и месседжем фильма. Конечно, как уже говорилось ранее, практически весь европейский фильм ужасов был погружен в царство визионерства. Но Бава зашел на этом пути дальше всех; его мистические картины – словно древний, забытый нами способ восприятия мира; они вызывают не столько ужас, сколько ностальгию и грусть. Со времен Мурнау, Эпштейна и Дрейера мало кому удавалось создавать столь мощную атмосферу средствами чистого кинематографа. Это кино, каким оно должно быть и каким оно, увы, уже давно не является.

[1] *Howarth T.* The Haunted World of Mario Bava // UK. 2002. P. 10.

Глава 6

Взрыв оккультизма в Европе в середине XX века и его влияние на кинематограф. Миф, ритуал и символ в фильме ужасов. Темная сторона сексуальности: возникновение exploitation. Европейские комиксы ужасов и их экранизации.

Благовоспитанная супружеская пара приезжает в незнакомую местность и знакомится с экстравагантным чудаком, который пробуждает в героях сначала любопытство, а затем стремление познать новые горизонты сексуальности. Что это, сюжет эротического романа? Нет, типичный сюжет европейского фильма ужасов, вроде «Поцелуя вампира» Дона Шарпа или «Ужаса вампира» Жана Роллена, только в качестве «нового горизонта сексуальности» здесь выступает вампирский укус.

Особенность европейских фильмов ужасов 60–70-х годов в том, что по сути это эротические картины, посвященные «неправильной», перверсивной сексуальности. Эксплуатация запретных удовольствий – некрофилии, садизма, гомосексуализма и т. п. – их фундаментальная тема. Никогда более ужас и наслаждение не были столь тождественны, а сексуальные истоки хоррора столь наглядны. Этот способ воздействия на зрителя воспринимался современниками как «грязный», а потому еврохоррор долго числился паршивой овцой в семействе благородных жанров.

Его основной прием – «пытка взглядом». От «Маски демона» Марио Бавы, где публика переживала шок, когда утыканная шипами маска как бы надевалась на объектив камеры – лицо зрителя, до «Оперы» Дарио Ардженто, в которой выражена мечта об идеальном зрителе – беспомощном, связанном, не имеющем возможности ни отвести взгляд, ни закрыть глаза, авторы европейских фильмов ужасов оставляют своей аудитории скудный выбор – идентифицироваться либо с мучителем, либо с жертвой и пережить весь комплекс связанных с этим ощущений (удовольствий).

Любой «страшный» эпизод из этих фильмов имеет альтернативный сексуальный подтекст. Когда в «Ужасной тайне доктора Хичкока» Риккардо Фреда дает продолжительную панораму тайной комнаты доктора-некрофила с ее задрапированными черным бархатом стенами, статуями античных плакальщиц в углах и напоминающим усыпальницу брачным ложем в центре, когда он сопровождает эти кадры лирической скрипичной вариацией на тему похоронного марша, он преследует цель не просто создать зловещую атмосферу. Перед нами комната для сексуальных игр, и режиссер принуждает нас воспринимать ее в первую очередь в этом значении.

С принципом «пытки взглядом» связано и то качество итальянских фильмов ужасов, которое британский критик Леон Хант назвал «порнографическим реализмом»: «В «Суспирии» нам показывают бьющееся сердце, в которое на крупном плане вонзается нож. В «Опере» нож вонзается в горло, и мы видим его кончик, выходящий изо рта героя. Этот тип реализма, раскрывающий «секреты тела», многие могут назвать «порнографическим» [1].

Убийство как вид изящных искусств в фильме «Суспирия»

Возможно, именно из-за этого качества европейская кинематографическая элита сделала все, чтобы уничтожить собственную школу фильмов ужасов. Словно обидевшись за несанкционированное рождение, солидные киноиздания игнорировали низкий, «фольклорный» жанр, мешавший устанавливать культ «онтологического реализма» или другой подобной чепухи. Уже был канонизирован

[1] *Hunt L.* A (Sadistic) Night at the Opera. The Horror Reader edited by Ken Gelder // London. 2000. P. 333.

спагетти-вестерн, но увлеченность куда более многочисленными и художественно значимыми итальянскими, французскими, испанскими и т. д. фильмами ужасов оставалась уделом узкого круга чудаков и воспринималась киноистеблишментом в лучшем случае как свидетельство экстравагантности, а чаще – дурного вкуса.

Вытесненный на кинематографическую обочину еврохоррор все более маргинализировался, демонстративно нарушая все запреты на показ извращенного секса и жестокости на экране. В 70-е годы сами режиссеры нередко параллельно монтировали две версии своего детища: одну для широкого проката, другую – для порнокинотеатров. Часто снимавшиеся в условиях противостояния цензуре – религиозной или политической, – эти картины безжалостно купировались, в разных странах могли иметь различную продолжительность и разные названия, что затрудняло для немногочисленных исследователей их поиск и классификацию.

Латинские фильмы ужасов вызывали большой интерес у представителей контркультуры. Энди Уорхол спродюсировал в 1973 году сразу два таких фильма: «Кровь для Дракулы» и «Плоть для Франкенштейна». Официально их режиссером считается регулярный сотрудник «Фабрики Уорхола» Пол Моррисси, однако известно, что вместо профнепригодного Моррисси большую часть съемок осуществил итальянский классик хоррора Антонио Маргерити, не пожелавший, однако, подписать свою работу. Возможно, это было связано с тем, что оба фильма получили в прокате категорию «X».

Утонченность и артифицированность визуального ряда в сочетании с откровенно бульварными сюжетами и самой безжалостной эксплуатацией извращений и патологий – как еврохоррору удавалось сочетать в себе эти качества? Понять этот феномен невозможно, если не рассматривать его в общем контексте культурного перелома, случившегося в 60-е годы.

* * *

В августе 1960 года сорокалетний профессор психологии Гарвардского университета Тимоти Лири, находясь в Мексике, впервые в жизни попробовал священные грибы индейцев. То, что он испытал, было, по его собственному утверждению, «глубоким и сильным религиозным переживанием». В том же году Лири стал руководителем программы научных исследований психоделических препаратов в Гарварде. В течение трех лет в экспериментах, проводившихся в США и Мексике, приняли участие несколько ты-

сяч человек, среди которых было около двухсот священников разных конфессий. Более 75 процентов этих добровольцев утверждали, что приобрели в ходе экспериментов интенсивный мистический и религиозный опыт, причем для половины из них он оказался самым глубоким в жизни.

Одновременно с этим по другую сторону Атлантики, во Франции, разворачивался феномен журнала «Планета», созданного писателем Лу Пауэлл и журналистом Жаком Бержье и в короткие сроки обзаведшегося восемьюдесятью тысячами подписчиков и десятью тысячами регулярных покупателей. Мирча Элиаде так описывал концепцию этого журнала: «Место чрезмерной озабоченности своей собственной экзистенциальной "ситуацией" и историческими "убеждениями" заняла грандиозная попытка повернуться к чудесному миру: будущему устройству планеты, безграничным возможностям человека, таинственным глубинам, в которые мы готовы проникнуть, и так далее. Конечно... наука здесь сопровождалась герметизмом, научной фантастикой и культурными новостями. Но что было ново и оживляло французского читателя – это оптимистический и целостный взгляд, при котором наука сочеталась с эзотеризмом, порождая в результате чарующий и таинственный космос, в котором человеческая жизнь вновь обретала смысл и сулила неограниченные возможности совершенствования»[1].

Что общего между двумя этими не связанными между собой явлениями? Только одно – причина, их породившая. Тысячи американцев добровольно принимали участие в небезопасных экспериментах будущего гуру ЛСД и киберпанка по той же причине, по какой тысячи французов отдавали свои деньги за причудливую смесь теории Эйнштейна с идеями Гурджиева. Их влекла надежда вырваться за пределы монотонного индустриального социума, с его раз и навсегда определенными ролями, к новому восприятию жизни, поиску бесконечного в конечном. Это смутное, часто не осознаваемое до конца, но абсолютно непреодолимое стремление пронизывает все 60-е, как электрический разряд, впрямую отвечая за колоссальные общественные и личностные изменения, которые случились в ту эпоху.

Когда мы говорим о 60-х годах на Западе, с их культом чувственности и лихорадочной жаждой проживать каждый миг с максимальной полнотой, о переменах, произошедших за это десятилетие в политической, социальной и культурной сферах, наконец, о сексу-

[1] *Элиаде М.* Оккультизм, колдовство и моды в культуре // София. 2002. С. 24–25.

альной революции, не следует забывать, что все эти события являются фрагментами другого, куда более значительного процесса – обретения иного взгляда на мир и роль человека в нем. Двигателем же этого процесса выступил тот «взрыв оккультизма» (по терминологии Мирчи Элиаде), который, учитывая его масштаб, правильнее было бы называть эзотерической революцией.

Настоящий взрыв оккультизма случился в 20–30-е годы, но остался в большой степени лишь увлечением интеллектуальной и художественной элиты. Только в 60-е взрывная волна достигла масс и превратилась в настоящую революцию. Если в 1928 году К. Г. Юнг упоминает лишь три секты, именующие себя «гностическими», – две в Германии, одну во Франции, – то в начале 70-х Элиаде пишет уже о сотнях таких кружков и сект. Колоссальный ажиотаж вызывают восточные духовные учения, экзотические практики изменения сознания, дзен, шаманизм и галлюциногены. Возрождаются даже древние мистериальные культы Коры и Изиды, адепты которых практикуют ритуальный нудизм и коллективные оргии. В 60-е же начинаются серьезные исследования традиций европейского мистицизма, алхимии и каббалы. Отдельные работы на эти темы выходили и раньше, однако в те годы они приобретают лавинообразный характер. (Точкой отсчета здесь можно условно считать 1954 год, когда вышли в свет книги А. Ж. Фестюжьера «Откровение Гермеса Трисмегиста» и К. Г. Юнга «Таинство воссоединения».)

Мистическое чувство 60-х имеет мало общего с демонизмом Алистера Кроули или высокомерным культом избранности Рене Генона. В его основе лежит предельно демократичное, можно даже сказать, простодушное переживание эмоциональной связи с одухотворенной природой и космосом, благоговение перед жизнью, надежда на Renovatio – мистическое обновление и очищение. Возможно, это связано с усиливающимся недоверием к материалистическим, детерминистским концепциям мироздания, дискредитированным ужасами Второй мировой, и – одновременно – к официозному церковному благочестию, имеющему мало общего с подлинной верой. Не исключено, что одна из причин – приход в общественную жизнь поколения, чье детство пришлось на годы войны и которое по определению должно было обладать повышенной витальностью, обостренным чувством ценности каждого мгновения бытия.

Как бы то ни было, 60-е подарили нам уникальное мироощущение – наивный, языческий пантеизм, сакрализацию секса, трактуемого как акт мистической сопричастности к природе, но при этом – типично

гуманистическое представление о человеке и его статусе («Ты – Бог!» – так приветствовали друг друга члены основанной в 1961 году в США «Всемирной церкви»). Правда, на обочине этих процессов уже всходила мрачная звезда Кеннета Энгера, заявлявшего: «Люцифер – лучший друг и покровитель всех художников», однако для поклонения дьяволу 60-е были слишком жизнелюбивы. Сатанизм – развлечение 70-х.

Даже распространение левых идей среди интеллектуалов и студенчества было связано не столько с действительной привлекательностью коммунизма, сколько с протестом против дегуманизации индустриального общества, лишающего своих членов глубокой эмоциональной связи с природой. Завладевшая коллективным бессознательным западного мира концепция мистического Renovatio подразумевала не только индивидуальное, но и общественное обновление, в качестве путей к которому и рассматривались марксизм, маоизм или троцкизм.

Американский киноавангардист Йонас Мекас писал в 1966 году: «Не давайте привязывать себя к любому из социальных институтов; они падут и потянут нас вниз. Солнце – вот наше направление. Красота – вот наше направление, не деньги, не успех, не комфорт, не безопасность, даже не наше собственное счастье, но счастье всех нас вместе... Целый период так называемого современного искусства – боль кончающейся цивилизации, последних десятилетий христианской эры. Теперь нас подгоняет мистическое желание некоей радости и глубоко внутри нас, и там, на звездах; мы хотим свести его вниз, на землю, чтобы оно изменило наши города, наши лица, наши движения, наши голоса, наши души – мы жаждем искусства света. Я вижу возрождение, нисходящее на нас духовное возрождение, и только через художников этот новый век приносит нам свои первые голоса и видения; только через их интуицию вечность общается с нами, принося новое знание, новые чувства»[1].

В этих страстных, несколько высокопарных строках зафиксирована не только исступленная жажда Renovatio, но и новый статус художника как его пророка. Этот мощный импульс, радикально изменивший само представление об искусстве, пронесся в 60-е по странам и континентам, сметая на своем пути барьеры религиозной и политической цензуры. Ватикан, позорно проигравший кампанию против «безнравственной» феллиниевской «Сладкой жизни», кото-

[1] Маги и радикалы. Эволюция американского экспериментального кино // Москва. 2000. С. 11, 13.

рая, несмотря на все анафемы, стала кассовым хитом, был деморализован уже в начале десятилетия. В 1962 году на Втором Ватиканском соборе принимается решение о либерализации церковной жизни, которое по сути отменяет религиозную цензуру. С этого момента итальянское кино стало едва ли не самым свободным в Европе и лидером по производству секс-фильмов вплоть до начала 70-х годов, когда пальму первенства перехватили французы.

Даже во франкистской Испании, где кинематографом руководило ведомство Министерства информации и туризма, где еще недавно невозможно было снять более или менее внятный фильм как о социальных реалиях, так и о взаимоотношениях полов, где жители на уик-энд массовым порядком отправлялись в приграничные французские городки, чтобы посмотреть фильмы вроде «И Бог создал женщину», ситуация радикально меняется. После посещения Испании президентом США Эйзенхауэром в 1959 году генерал Франко решает учредить в стране нечто вроде оттепели – с последующим плавным переходом к «управляемой демократии». В 1962 году во главе сакраментального Министерства информации и туризма встает умеренный либерал Мануэль Фрага, который проводит серию важных реформ в киноиндустрии. Испанские кинематографисты начинают принимать участие в копродукциях, а испанский рынок открывается для европейских и американских картин. Результатом стало появление таких режиссеров, как Джесс Франко и Висенте Аранда – будущих знаменосцев сексуальной революции.

Разумеется, иногда защитникам морали удается одерживать небольшие победы. Так, будущий президент Франции Миттеран сумел добиться в суде запрета на показ «Опасных связей» Роже Вадима (запрет был вскоре отменен), а главный британский цензор Джон Тревеллиан прославился тем, что внес в список порнографических фильмов «Трансъевропейский экспресс» Алена Роб-Грийе и жестоко купировал «Дьяволов» Кена Рассела. Однако это были жалкие победы, поскольку на одну запрещенную картину приходилась дюжина не менее «безнравственных», которые спокойно шли в кинотеатрах.

В США большой популярностью начинают пользоваться фильмы о нудистских колониях, среди наиболее активных создателей которых – будущие культовые классики Расс Мейер и Хершелл Гордон Льюис. Эти картины в силу своего псевдодокументального характера легко обходят цензурные ограничения. С бредовыми сюжетами и более чем непритязательной игрой самодеятельных «актеров», они тем не менее выступают в роли активных пропагандистов поэтического одухотворения природы, телесного и духовного очище-

ния. Эта атмосфера впоследствии сохранилась в творчестве Расса Мейера, с его феерическими актами совокупления в лесах и на горах, где женщина – всегда природная стихия и мистическая богиня плодородия, с огромными, как у языческих идолов, грудями. Да и сами нудистские кружки, как правило, имели в основе своей некое духовное учение – пусть даже предельно примитивное, – которое, тем не менее, служило их членам оправданием наготы.

Секс-индустрии в те времена не существовало – она возникнет лишь в начале 70-х, – и наличие эротических сцен служило не столько доказательством коммерческой природы фильма, сколько, напротив, его «серьезности» и нонконформизма. Фриц Ланг и Орсон Уэллс восторгались Джессом Франко, «Кайе дю синема» писали о мэтре exploitation Жозе Беназерафе в тех же выражениях, что о Бергмане или Ренуаре, именуя его фильмы «медитациями о любви, жизни и кино». Все это было частью небывалого в истории процесса смешения массового и элитарного, коммерческого и авангардного. В 60-е романтизм пожимает руку комикс-культуре, сюрреализм обретает вторую жизнь в рекламе, эротические наваждения декаданса изливаются на страницах бульварных детективных журналов.

На этом фоне особенно символичным выглядит тот факт, что колыбелью секс-кино становятся мистические фильмы ужасов. Почти все режиссеры, которые впоследствии окажутся вытесненными в гетто порнографии – Жан Роллен, Хосе Рамон Ларрас, Клод Мюло, – в эти годы создают авангардные мистические хорроры, полные сюрреалистических образов и эротической магии. Джесс Франко, утверждающий, что, снимая фильмы, он консультируется с привидением погибшей в автокатастрофе актрисы Соледад Миранды, служит тут наилучшим примером.

Разумеется, во многих фильмах такого рода мистика служила лишь камуфляжем для демонстрации сексуальных сцен. Целый ряд хорроров того времени, таких, например, как переполненная сценами некрофилии и садомазохистского секса лента Ренато Польчелли «Ритуалы, черная магия и тайные оргии Средних веков» или «Эротическая ночь живых мертвецов» Джо Д'Амато, где жрица вуду, в исполнении порнозвезды Лауры Гемзер, на крупном плане откусывает половой член у одного из героев, не имеют в подтексте ничего, кроме спекуляции на перверсиях и сексуальных фобиях. Однако эти фильмы сняты в 70-е годы, когда складывающаяся секс-индустрия начала подчинять себе различные жанры (фильм ужасов в этом случае пострадал не более, чем шпионский боевик). В 60-е, хотя секс и приносил прибыль, мистика продавалась лучше. Ален Роб-Грийе,

прозванный прессой «самым интеллектуальным создателем секс-фильмов», признавался в одном из интервью: «Замечателен тот факт, что зрители предпочитают фильмы, где ведутся игры с мифологией, тем, что просто эксплуатируют секс». Кстати, сам Роб-Грийе дебютировал мистической картиной «Бессмертная».

То, что европейские фильмы ужасов оказались наиболее успешными проводниками эротики, отнюдь не случайно. Их создатели стремились выражать мистическое, визионерское переживание в самой очищенной, недогматизированной форме. Мотивы античной мифологии сплетались в этих фильмах с образами черного романтизма и декаданса, их повествование – рваное, ассоциативное, переполненное архетипическими образами и символами – выглядело невероятно далеким от привычной нарративной логики; это были ландшафты души, пространство религиозной мистерии, и сакрализованный, ритуальный эрос являлся неотъемлемой его частью.

Такие мистические фильмы 60-х и начала 70-х годов как «Красный знак безумия» и «Лиза и дьявол» Марио Бавы, «Дочери тьмы» и «Мальпертюи» Гарри Кюмеля, «Бессмертная» и «Медленное скольжение к удовольствию» Алена Роб-Грийе, «Суккуб» и «Вампирос Лесбос» Джесса Франко, а также знаменитая вампирская тетралогия Жана Роллена – «Изнасилование вампира», «Обнаженный вампир», «Судороги вампиров» и «Реквием для вампира» – по сути, авангардные психоделические эксперименты, иногда удачные, иногда нет, попытки найти, по выражению Роллена, «образный язык за пределами рационального». Критики, сталкиваясь с отсутствием привычных

Экспрессионистская пластика вампирши в фильме Гарри Кюмеля «Дочери тьмы»

повествовательных приемов в этих картинах, часто квалифицируют их как трэш, и здесь заключена горькая ирония: авторы фильмов пытались изъясняться иероглифами, а их обвиняют в том, что они неразборчиво пишут слова.

Между тем десятилетие закончилось, а ожидаемое обновление все не наступало. Провалилась революция 1968 года в Париже, преданная коммунистами, лидерами профсоюзов – те предпочли тайно договориться с правительством, после чего всеобщая забастовка рабочих была прекращена и студенты остались на баррикадах в одиночестве. Гарвард закрыл исследовательскую программу Тимоти Лири, а сам Лири был вынужден выйти в отставку. Газеты заполнились фотографиями детей-инвалидов, рождавшихся в коммунах хиппи, под лозунгами типа «Опиум – религия для народа». Кровавые преступления секты Чарлза Мэнсона напугали даже самых хладнокровных поборников изменения сознания. В 1969 году выходит «Сатанинская библия» Антона Лавея, годом позже – его же «Искусная ведьма»; и этот год можно считать окончанием эзотерической революции.

В 70-е простодушие неоязычества постепенно сменилось искушенностью черной магии, а мистическая религия любви отозвалась вульгарной карикатурой сексуальной революции, отвергающей символическое, образное высказывание и загоняющей нонконформистских художников в контролируемое гетто порнографии разной степени «хардовости». В организованной и отлаженной сексуальной индустрии уже не было места поискам «нового киноязыка» – напротив, ценился максимальный реализм в показе полового акта. Распространение сатанизма – а в 70-е о дьяволе было написано больше книг, чем за все столетия Средневековья, – повлекло усиление позиций католической церкви, выразившееся в таких фильмах как «Экзорцист» и «Омен». Но главный парадокс заключался в том, что циники 70-х, умело спекулировавшие на сексе и насилии, в массе своей были теми же самыми романтиками 60-х, так и не дождавшимися своего Renovatio.

* * *

Среди значительных событий, изменивших ландшафт европейской культуры в 60-е годы, сегодня все чаще называют возникновение итальянских и французских комиксов. Роль еврокомиксов уже представляется многим культурологам более значительной, чем самодельных цитатников Мао Цзэдуна, а их влияние усматривают не только в творчестве режиссеров, которые сами рисовали или экра-

низировали комиксы – таких как Марио Бава, Роже Вадим, Алехандро Ходоровский, – но и нескольких поколений европейских интеллектуалов, от Жан-Люка Годара до Умберто Эко. Для многих представителей интеллектуальной элиты обращение к массовой культуре, к демократизму жанровых формул было вызовом истеблишменту, с его непременным «хорошим вкусом» и культом избранности. Кроме того, комиксы позволяли кинематографистам избежать требований жестко логического развития сюжета и раскрепостить свое воображение. Не в последнюю очередь благодаря еврокомиксам жанровое кино 60–70-х годов было дерзким, остроумным, часто новаторским по форме и провокационным по содержанию.

Первые комиксы европейского производства появляются вскоре после Второй мировой войны, однако находятся в тени хлынувшей в освобожденную Европу американской продукции. Понадобилась смена поколений, чтобы художники Италии и Франции нашли собственный стиль и темы. Переломным стал 1962 год, когда одновременно были опубликованы два ключевых европейских комикса: французская «Барбарелла» и итальянский «Дьяболик». В том же году во Франции создается «Клуб друзей комиксов» (Club des Amis de la Bande Dessinée), а двумя годами позже в Италии проходит первая конференция создателей комиксов.

Успех «Барбареллы» Жан-Клода Фореста, опубликованной на страницах журнала «Ви мэгэзин», трудно переоценить. Впервые в истории комикс стал предметом серьезного анализа и интеллектуальной дискуссии: от техники рисунка до идейной программы. Но если в части рисунка «Барбарелла» сегодня выглядит достаточно скромно по сравнению с будущими образцами творчества Гвидо Крепакса, Леоне Фролло или Мило Манары, то отрицать ее идейную значимость для 60-х невозможно. Вся программа будущей сексуальной революции воплотилась в образе космической амазонки из 41-го столетия: независимой, открытой любому новому сексуальному опыту и самой выбирающей себе партнеров. Неудивительно, что первая версия «Барбареллы», выпущенная франко-бельгийским издателем Эриком Лосфельдом отдельной книгой в твердой обложке, была тут же запрещена французской цензурой. Через год ее переиздали в отредактированной версии.

Если французская «Барбарелла» была мужской сексуальной фантазией о суперженщине, то итальянский «Дьяболик» представлял собой нечто противоположное: придуманный двумя сестрами из Милана, Анджелой и Лючианой Джуссани, он являлся своего рода женской фантазией о супермужчине: сексуально неотразимом преступнике,

мастере переодеваний, влезающем в чужие окна с безукоризненной элегантностью, даже не испортив прическу. Дьяболик был эффектен, очаровательно безнравственен и, в отличие от американского Супермена, не носил ужасающих красных трусов. Какая девушка не согласилась бы укрыть от полиции подобное сокровище?

Но отличие Дьяболика от Супермена и прочих героев Стэна Ли заключалось не только в более стильном облике и манерах. Супермен был исключительно положительным героем, стоящим на страже закона и порядка. Дьяболик же продолжал типично европейскую традицию суперпреступников, начатую Фантомасом и продолженную доктором Мабузе. Противостоящий одновременно полиции, мафии и коррумпированной государственной бюрократии, Дьяболик воплощал анархистское мировосприятие нового поколения итальянцев и был «на ура» воспринят молодежью. В отличие от «Барбареллы» он не вызвал скандала – его коммерческий успех был столь велик, что породил даже новое направление в итальянских комиксах: fumetti neri.

Слово fumetto – «дымок» (итал.) – было общим названием для комиксов, этим словом обозначалась как американская продукция, так и доморощенные итальянские комиксы. Таким прозвищем комиксы были обязаны текстам, выходящим изо рта персонажей в обрамлении, напоминающем облако сигаретного дыма. Вскоре после успеха «Дьяболика», итальянский рынок уже был наводнен fumetti neri («черными комиксами»), карманного размера книжками в мягкой обложке, объемом 120 страниц с двумя рисованными панелями на каждой. Эти комиксы были рассчитаны на взрослую аудиторию, наполнены насилием и сексуальными перверсиями, нередко имели мистические или провокационно-политизированные сюжеты. В последующие три года возникают «Криминал», «Сатаник», а также самый мрачный из всех – «Киллинг», представляющий собой так называемый photo-strip: комикс, составленный не из рисунков, а из

Киллинг нашел себе очередную жертву

постановочных фотографий. «Киллинг» отличался особенно жестокими сценами и патологическими сюжетами, чаще всего основанными на садизме и некрофилии.

Каждый новый комикс, сделанный в традициях fumetti neri, раздвигал границы допустимого в изображении секса и насилия, значительно опережая в этом кинематограф. К примеру, режиссер Умберто Ленци, снявший в 1967 году первую экранизацию fumetti neri – киноверсию комикса «Криминал» – не решился включить в свою картину большинство сцен секса и садизма, а потому она оказалась больше похожа на фильмы о Джеймсе Бонде, нежели на рисованный первоисточник.

В том же году режиссер и сценарист Пьеро Виварелли экранизировал «Сатаник» – наполовину хоррор, наполовину гангстерскую историю про монструозную (душой и телом) особу, которая благодаря некому чудодейственному эликсиру обрела красоту, но позабыла обзавестись нравственными добродетелями. Новоиспеченная femme fatale в исполнении фотомодели Магды Конопки странствовала по миру в поисках наживы, оставляя за собой цепочку трупов своих любовников. Периодически действие эликсира заканчивалось, героиня фильма вновь превращалась в страхолюдину и нуждалась в очередной дозе, что вело к еще большим злодеяниям.

Знаковый 1968 год оказался не только годом студенческих революций, но и годом успеха еврокомиксов на большом экране. В этом году итальянский продюсер Дино Де Лаурентис выпустил сразу два фильма, которым было суждено стать эталоном экранизации европейских комиксов: «Дьяболик» Марио Бавы и «Барбареллу» Роже Вадима.

В художественном отношении лучшей являлась экранизация «Дьяболика». Гений фантастического кино Марио Бава не стал пытаться буквально оживлять рисунки, как делал годом раньше Умберто Ленци. Вместо этого он воспроизвел средствами кино зрительное впечатление, схожее с чтением комикса. Он создал на экране искаженное пространство, с объектами неестественной, преувеличенной глубины или высоты и разнообразными диагоналями (например, лопастей вертолета), делящими кадр на части, подобно комиксовой панели, на которой совмещены сразу несколько рисунков. При этом действие перемещалось из одной части кадра в другую, в точности так, как это происходит на рисованных панелях комиксов.

Бава также сумел сохранить анархистский месседж оригинала, даже усилив его – например, в сцене, где переодетый журналистом Дьяболик распыляет веселящий газ на пресс-конференции министра внутренних дел. Хулиганскому действию вполне соответствовал

безумный дизайн в стиле поп-арт, безостановочный, до головокружения, экшен и дерзкая сексуальность в отношениях между Дьяболиком и его верной подругой Евой.

Изначально на главные роли Де Лаурентис нанял таких звезд как Жан Сорель, Катрин Денев и Мишель Пикколи – причем все трое пришли в проект буквально со съемочной площадки «Дневной красавицы». Но Бава отверг Сореля как недостаточно физически подготовленного и взял на роль Дьяболика атлетичного Джона Филиппа Лоу, способного исполнять большинство трюков самостоятельно. Проблемы же с Денев начались, когда она отказалась раздеться догола в ставшей знаменитой сцене секса на кровати, усыпанной долларами. Марио Бава, обычно безукоризненно вежливый с актерами, неожиданно вспылил и выгнал Денев со съемочной площадки. Самоуверенная звезда поставила Де Лаурентиса перед выбором: либо она, либо Бава. К ее изумлению, Де Лаурентис отдал предпочтение режиссеру и заменил излишне стыдливую Денев на менее известную, но куда более раскованную Маризу Мелл. В итоге из первоначального актерского состава остался один Пикколи, сыгравший главного противника Дьяболика – полицейского инспектора Гинко.

Схожая история произошла и на съемках «Барбареллы». Убоявшись откровенно сексуального содержания, в фильме последовательно отказались сниматься Софи Лорен, Брижит Бардо и... Джейн Фонда. Режиссер Роже Вадим буквально заставил свою тогдашнюю герлфренд Фонду взяться за эту роль, безапелляционно заявив: «Комиксы – это будущее европейской культуры!» Скандалы со звездами доказывают, насколько более радикальными являлись еврокомиксы по сравнению даже с весьма фривольным кинематографом 60-х.

Снимая «Барбареллу», Роже Вадим избрал принципиально иную тактику работы с комиксом, нежели Бава. Он использовал статичную камеру, тщательно выстраивая внутрикадровую композицию так, чтобы возникал эффект плоского, двухмерного пространства. В сочетании с гипернасыщенными, «психоделическими» красками этот эффект уплощения заставлял кадры фильма выглядеть словно бы нарисованными на листе бумаги. Но у данного приема была и оборотная сторона – отсутствие динамики, которую Вадим заменял эротизмом и абсурдным юмором.

Какому бы фильму ни отдавать предпочтение, «Барбарелле» или «Дьяболику», их огромный коммерческий успех помог популяризации еврокомиксов и усилил интерес к ним со стороны кинематографистов. Также он способствовал расширению границ допустимого в кино, что стало видно уже на следующий год, когда вышла

еще одна ставшая культовой экранизация: «Изабелла – повелительница дьяволов» Бруно Корбуччи по одноименному комиксу Алессандро Анджиолини.

«Изабелла», впервые опубликованная в 1966 году, повествует об аристократке XVI столетия, которая в детстве стала свидетельницей убийства своих родителей. Спустя десять лет, превратившаяся в прекрасную девушку, Изабелла, в равной степени владеющая искусством соблазнения и убийства, претерпевает невероятные приключения, чтобы отомстить за свою семью.

Любопытно сравнить итальянскую «Изабеллу» с опубликованным во Франции все тем же Лосфельдом и пользовавшимся не меньшей популярностью комиксом «Эпокси», созданным в 1968 году бельгийским художником Полем Кувельером. Героиня «Эпокси» загадочным образом оказалась в мире древнегреческой мифологии и встречалась то с кентаврами, то с амазонками, то с олимпийскими богами. Оба комикса строились вокруг ярких женских персонажей, обозначая тенденцию, которая станет центральной в 70-е годы, однако это было единственное сходство между ними. Пространство «Эпокси», населенное сатирами, нимфами и кентаврами, было пронизано жизнерадостным эротизмом, в то время как «Изабелла» имела куда более мрачный, «готический» колорит, отдавая предпочтение не сексу, а пыткам и убийствам.

Это различие между французской и итальянской ветвями комиксов с годами только усилилось. На французской почве кичевая брутальность и эротизм еврокомикса быстро обуржуазились, превратившись в пикантное развлечение для среднего класса. Даже публикуя итальянские fumetti neri, французские издатели станут в 70-е годы смягчать их, по возможности убирая кровь и сперму и приводя к вполне конвенциональной «мягкой» эротике, угощению для теплокровных любителей сладкого.

Но в Италии все складывается иначе. Жутковато-веселому безумию, разразившемуся в итальянской комикс-индустрии 70-х, нет аналогов в истории этого вида искусства, и даже закаленные поклонники японской манги и эрогуро шокированы, увидев нецензурированный вариант среднестатистического fumetto 70-х годов (не говоря уже о том, что техника рисунка итальянцев на порядок разнообразнее японских аналогов). Одна за другой выходят серии комиксов, демонстрирующие редкую изобретательность по части сексуальных перверсий, убийств и садизма. Огромной популярностью пользуется начавшаяся в 1971 году серия «Загробный мир» («Oltretomba»), к созданию которой приложили руку будущие классики итальян-

ского комикса Леоне Фролло и Мило Манара. Жанр этого комикса невозможно определить иначе как «порнохоррор», а его успех породил два ответвления: «Oltretomba gigante» и «Oltretomba colore».

За «Загробным миром» последовали не менее патологические «Террор», «Валленштейн» и «Люцифера». Фролло побил свой личный рекорд популярности секс-хоррор-версиями сказок «Белоснежка» и «Красная Шапочка»; обе вскоре были экранизированы как порнофильмы. Французы ответили публикацией в журнале «Галлюцинации» комикса «Франкенштейн», литературную основу которого сочинял Жан-Клод Каррьер под псевдонимом Бенуа Беккер. Но даже ему было не под силу тягаться с разбушевавшейся фантазией итальянских коллег. «Симитерия» – эротический комикс, где главной героиней являлась воскрешенная посредством черной магии покойница, «Зора-вампирша», посвященная невероятным приключениям белокурой упырицы-лесбиянки и, в особенности, «Белзеба – дочь греха», созданная неутомимым Алессандро Анджиолини и повествовавшая о дочери сатаны – существе с внешностью секс-бомбы и мужским половым членом, – к середине 70-х годов поставили окончательную точку в заочной конкуренции французских и итальянских производителей комиксов.

Типичная обложка комикса «Загробный мир»

Самой обаятельной в этой коллекции монстров являлась вампирша Зора (в смягченной французской версии почему-то превратившаяся в Зару), придуманная Бираго Бальзано и Ренцо Барбьери. Бедная сиротка, оприходованная некогда графом Дракулой и с тех пор вынужденная примириться с наличием клыков во рту, Зора была откровенно не в восторге от своего вампирского существования. Как настоящая итальянская дива, она сильно переживала и однажды даже покончила с собой, бросившись в проточную воду. Но, воскрешенная неким безумным ученым, Зора была вновь обречена продолжать свое сумеречное бытие. К тому же ей приходилось сражаться с жуткими негодяями и чудовищами, по сравнению со злодеяниями которых ее редкое (и робкое) питие крови выглядело не-

винной забавой. Лишь изрядные порции секса (как конвенционального, так и лесбийского) примиряли Зору с жизнью, а заодно регулярно ставили комикс на грань порнографии. «Зора-вампирша» выходила более десяти лет, с 1975 по 1987 год, и за это время было выпущено 288 альбомов о ее приключениях.

У Зоры-вампирши опять неприятности...

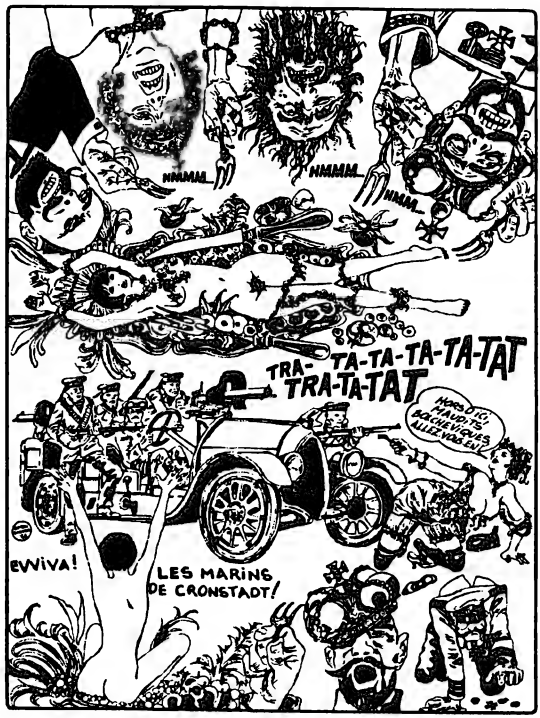
Не только дерзкое нарушение всевозможных табу составило международную славу fumetti. Большое значение имела также изощренная техника рисунка итальянских художников, – что, впрочем, не выглядит особенно удивительным, учитывая исполинскую традицию Италии в области изобразительного искусства. В комиксах 60-х тамошние художники еще иногда пытались имитировать аляповатый стиль американских аналогов, но с каждым годом fumetti становились все более барочными по духу. В комиксах 70-х годов,

например, можно обнаружить немало визуальных цитат (часто пародийного характера) из классических картин и фресок – от Джотто до Караваджо. Но и без знания этого обстоятельства трудно не удивиться композиционной сложности и драматической выразительности рисунка даже не в самых знаменитых fumetti той эпохи.

Лидером по части художественной и тематической смелости в 70-е годы стал Гвидо Крепакс – художник из Милана, чей визуальный стиль сформировался под большим влиянием art nouveau и чьи работы представляли экстравагантное сочетание садомазохистских эротических фантазий с левацкими политическими идеями. Крепакс также вывел на авансцену самую знаменитую героиню в истории итальянского комикса – Валентину. Популярности этой рисованной красавицы в Италии и по сей день может позавидовать любая топ-модель. Изящная брюнетка с лукавым взглядом, большим чувственным ртом, прической а ля Луиза Брукс и такой же мальчишеской фигурой, Валентина совершала путешествия в пространстве и времени, встречалась с историческими персонажами включая Ленина и Троцкого, иногда попадала даже на другие планеты, но всегда оказывалась в центре причудливых сексуальных экспериментов, изобретая которые Гвидо Крепакс проявлял завидную раскованность воображения и чувство юмора. Нередко приключения Валентины происходили в ее снах, причем читатель комикса никогда не мог с уверенностью определить, где именно заканчивается реальность и начинается фантазия. Психоделический, галлюцинаторный характер эпоса про Валентину подчеркивался тем, что Крепакс пренебрегал неписанным законом комиксов: одно событие – одна рисованная панель. Напротив, он часто сочетал несколько событий в пространстве одной панели (которая растягивалась на страницу, а иногда и на целый разворот) и таким образом превращал свои комиксы в коллекции сюрреалистических картин.

Радикальность – сексуальная и политическая – комиксов про Валентину не помешала им стать основой для кинофильма «Баба Яга» (Коррадо Фарина, 1973) и даже сериала на итальянском ТВ, продюсером которого выступил будущий премьер-министр Италии Сильвио Берлускони. Однако в целом итальянские комиксы 70-х годов уже трудно поддаются переносу на экран – в силу совсем запредельной болезненности их содержания. Тем не менее fumetti этого периода, возможно, оказывают даже более значительное влияние на кинематограф, чем это было в эпоху прямых экранизаций. Образы из них буквально пронизывают целые жанры – в первую очередь,

хоррор и giallo. Под влиянием fumetti сняты фильмы Алена Роб-Грийе «Медленное скольжение к удовольствию» (1974) и «Игра с огнем» (1975), «Спермула» Шарля Маттона (1976) и «За чертой» Лючио Фульчи (1981), а также картины Дарио Ардженто «Сумерки» (1982)



Кронштадтские матросы спасают Валентину от страшной участи быть съеденной русским царем

Валентина убивает зрителя в фильме «Баба Яга»

и «Феномены» (1984). Ведущих итальянских художников комиксов в эти годы нередко приглашают к сотрудничеству кинематографисты – так, к примеру, Гвидо Крепакс рисовал раскадровки для фильма Тинто Брасса «Сердце в глотке» (1967), а Мило Манара работал с Федерико Феллини, Педро Альмодоваром и Алехандро Ходоровским.

Мило (Маурилио) Манара – опытнейший художник, пришедший в итальянскую комикс-индустрию в начале 70-х и поработавший на доброй дюжине fumetti neri, прежде чем приобрести мировую славу в 1983 году, благодаря комиксу «Игрушка». Он повествовал о безумном изобретателе, который соорудил прибор – нечто среднее между радиоприемником и телевизионным пультом – позволяющий управлять сексуальным возбуждением женщин. Этот комикс был не очень удачно экранизирован годом позже французом Жан-Луи Ришаром под названием «Щелчок»; создатели фильма не сумели воплотить на экране эротизм и утонченность цветовой гаммы творения Манары. В отличие от фильма, комикс пользовался значительным успехом, причем не только в Европе, но и в США. Он стал фирменным брендом Мило Манары – с 1983 по 2001 годы художник выпустил четыре серии «Игрушки», причем каждая имела самостоятельный сюжет.

«Игрушка» и последовавший за ней «Парфюм невидимости», ставший основой для одноименного мультфильма, утвердили репутацию Манары как мастера остроумных эротико-фантастических fumetti, обладателя изощренной техники рисунка, способного создавать чувственную атмосферу не хуже, чем Гвидо Крепакс (но при этом, в отличие от Крепакса, работающего преимущественно в цвете). Итальянская аудитория, впрочем, сочла работы Манары недостаточно жесткими, а потому долгие годы он пользовался большей популярностью во Франции, нежели у себя на родине. Исправить ситуацию был призван созданный в сотрудничестве с Алехандро Ходоровским графический роман «Борджиа», первый том которого под названием «Кровь для Папы» был опубликован в 2004 году. К моменту написания этой книги вышли уже три тома «Борджиа», и можно уверенно сказать, что в художественном отношении это самый значительный европейский комикс последнего десятилетия. «Борджиа» – настоящая фантасмагория, комбинирующая секс, насилие, сюрреализм, хулиганские спекуляции на религиозные темы и, благодаря виртуозному мастерству Манары, выглядящая почти как коллекция картин эпохи ренессанса.

Однако, если не считать успеха Мило Манары, итальянская комикс-продукция в 80-е годы утрачивает свою радикальность почти

одновременно с тем, как выдыхается итальянское кино. Оказавшись в тисках между «семейно-ориентированным» телевидением и еще более консервативными голливудскими блокбастерами, итальянский кинематограф сдал свои позиции уже к концу 70-х годов. С экранов исчезают спагетти-вестерны, хорроры, секс-комедии, пеплумы – то есть практически вся жанровая палитра итальянского кино. И с комиксом происходит нечто подобное. Провал «Приключений Гвендолин в стране Ик-Як» (1984), снятых автором «Эммануэли» Жюстом Жекином по одноименному комиксу, продемонстрировал французским и итальянским продюсерам, что компромиссные экранизации еврокомиксов, исключающие брутальность оригиналов, успеха у публики иметь не будут. Близкие же к оригиналу экранизации fumetti невозможно продать телевидению, которое в 80-е годы стало в Европе едва ли не главным источником окупаемости жанрового кино.

Придуманный в 1986 году писателем Тициано Склави и художником Анджело Стано сыщик по имени Дилан Дог, расследующий паранормальные явления, был попыткой решить эту проблему. Отчасти это удалось: Дилан Дог стал самым популярным персонажем в истории итальянских комиксов. Однако книги о нем по всем статьям оказались шагом назад в сравнении с fumetti 70-х. Несмотря на заимствованные из классических фильмов ужасов сюжеты (самый первый выпуск назывался ни больше, ни меньше как «Рассвет живых мертвецов»), «Дилан Дог» не принадлежал к числу fumetti neri; он носил откровенно пародийный характер, избегал детального изображения сцен секса и жестокости (в чем и заключался секрет популярности: большая часть его потребителей – подростки), в то время как «черные комиксы» 70-х годов делались в расчете на взрослую аудиторию. Постмодернистские пляски на могилах классиков – вот и все, что могли предложить аудитории создатели «Дилана Дога», где даже центральные персонажи были стилизованы под кинозвезд: сам Дилан срисован с англичанина Руперта Эверетта, а его верный помощник – точная копия Граучо Маркса.

Тем не менее, в визуальном отношении «Дилан Дог» является незаурядным комиксом, и не случайно именно он стал причиной появления последнего (на сегодня) удачного фильма по мотивам fumetti – «Делламорте Делламоре» (1994) Микеле Соави. Эта комедия ужасов, поставленная бывшим ассистентом Дарио Ардженто и Терри Гиллиама, не являлась буквальной экранизацией «Дилана Дога», однако довольно близко воспроизводила его постмодернистскую стилистику, была снята по сценарию все того же Тициано

Склави, а главную роль в ней играл Руперт Эверетт. История похождений могильщика Франческо Делламорте и его поисков вечной любви на кладбище, где мертвецы оживают сами по себе, была сделана остроумно и изобретательно, принеся режиссеру Соави статус «главной надежды латинской школы хоррора» – надежды, которой не суждено было оправдать себя. После «Делламорте Делламоре» Соави замолчал на целых десять лет, а когда вернулся в кино, не смог сделать ничего, хотя бы отдаленно напоминающего по стилю этот хулиганский шедевр.

Кладбищенские страсти в фильме «Делламорте Делламоре»

Оккупация европейских экранов блокбастерами для семейного просмотра в 90-е и вовсе отправила fumetti neri в гетто одержимых коллекционеров, на закрытые интернет-сайты и торрент-трекеры. Конечно, комиксы и сегодня создаются в Италии, пользуясь большой популярностью – есть даже магазины, целиком специализирующиеся на них – однако, за исключением «Борджиа» Ходоровского–Манары, их качество и смелость уже не те, что были в 70-е. Правда в 2000 году Леоне Фролло и Френк Феррари успешно возродили к жизни «Зору-вампиршу» – на сей раз бедняжку оживили без помощи науки, зато при участии самого князя тьмы. Однако старания художников были перечеркнуты вопиюще бездарной киноверсией 2001 года, сделанной некими братьями Манетти и переместившей

сюжет комикса из XIX столетия в среду современной уличной шпаны. Зора в их фильме из пышногрудой блондинки а ля Брижит Бардо превратилась в плюгавую худосочную брюнетку со скверными манерами.

Однако, несмотря на неудачи последних лет, комиксы прочно утвердились в культуре Франции и Италии, влияя не только на язык фильмов – вроде «Пятого элемента» и «Видока», – но также на музыкальные видео, рекламу, моду и дизайн. А Дилан Дог и вовсе стал политическим деятелем: его имидж официально используется итальянским обществом борьбы с наркотиками и организацией «Гринпис». С тех пор как издательство «Хэви метал» занялось выпуском наиболее знаменитых fumetti, вроде «Зоры-вампирши», «Валентины» и «Борджиа» в Америке, международная армия их поклонников растет с каждым днем. И наконец, в 2007 году, с опозданием на двадцать лет, была опубликована русскоязычная версия «Дилана Дога».

Глава 7

Проблема авторства в жанровом кино. Артисты и артизаны европейского фильма ужасов: Джесс Франко и Жан Роллен.

Презираемый кинокритическим истеблишментом, вынужденный маскироваться под американскую продукцию, чтобы привлечь собственную публику, еврохоррор выжил благодаря огромному количеству оригинальных и ярких авторов, работавших в этом жанре. Кому-то может показаться странным разговор об авторских стратегиях применительно к жанровому кино – да еще к такому «малопочтенному», как фильм ужасов. Однако не следует забывать, что сам термин «политика авторства» впервые начал применяться в 50–60-е годы критиками из журналов «Кайе дю синема» и «Муви» по отношению к голливудским режиссерам, создававшим именно жанровое, коммерческое кино. Альфред Хичкок, Ховард Хоукс, Винсенте Минелли, Фриц Ланг, Орсон Уэллс, Энтони Манн, Сэмюэль Фуллер – вот далеко не полный список постановщиков, превозносимых адептами авторской теории в качестве стопроцентных Авторов. Для Андре Базена примером идеального автора служил Жан Ренуар, также никогда не брезговавший успехом у зрителей и снимавший фильмы в самых разных жанрах – от триллера «Человек-зверь» до мюзикла «Французский канкан». (Есть в фильмографии Ренуара и фильм ужасов – «Признание доктора Корделье», вариация на тему истории Джекилла и Хайда.)

Лишь намного позднее, в результате спекулятивных манипуляций понятием «авторство», произошло его (ложное) отождествление с так называемым артхаусным кино: некоммерческой продукцией, создаваемой «под фестивали» и обслуживаемой наиболее снобистской частью кинокритики.

В принципе, можно понять, откуда берется элитарный снобизм у людей, связанных с литературой или живописью. В истории этих

искусств был длительный период, когда они действительно не зависели от публики. Когда Микеланджело расписывал Сикстинскую капеллу, он не думал о коммерции, поскольку папа римский уже за все заплатил. Но кино было товаром с самого рождения. Представления о высоком искусстве, якобы противопоставляющем себя ярмарочным развлечениям толпы, были навязаны кинематографу извне: литературными и театральными критиками, сначала отвергавшими кино как таковое, потом снисходительно допустившими в свой артпантеон отдельные фильмы – как правило, экранизации пьес или литературных произведений.

Если отбросить штампованные представления, пришедшие в кинематограф из других искусств, обнаружится простая и четкая картина. Для кино, неразрывно связанного с техникой и технологиями, пресловутое авторство – это всего лишь способ производства. Существует производство – назовем его «конвейерным», – где создание фильма разбито на отдельные операции, выполняемые разными людьми. Так делаются современные блокбастеры вроде «Аватара» или «Властелина колец». И есть другой способ – назовем его для простоты «ремесленным», – предполагающий участие режиссера во всех этапах работы над фильмом вне зависимости от его желания или склонности к самовыражению. Как правило, этот способ связан с малобюджетным коммерческим производством. Создатели таких фильмов могут быть просто квалифицированными ремесленниками, не слишком задумывающимися об авторском самовыражении. Так, античный гончар, который сам лепил амфору, сам расписывал, сам обжигал и, как правило, сам продавал ее, вряд ли мечтал о славе Фидия или Праксителя. Мечтал он, скорее всего, о том, чтобы заработать побольше денег. Однако его продукция, уже в силу ручного, ремесленного характера изготовления, была уникальной и неповторимой, что и подтверждает ее сегодняшнее местонахождение в музеях. Так же и фильмы классиков европейского жанрового кино Анри-Жоржа Клузо, Серджо Леоне, Марио Бавы, Жан-Пьера Мельвилля являлись стопроцентно коммерческими, что не мешало им быть вполне авторскими.

Это, разумеется, не означает, что все ремесленники – гении. Это означает лишь то, что малобюджетный, «ремесленный» способ производства обладает свойством выявлять не только профессиональные, но и личные, авторские качества артизана: его талант или бездарность, его ум или глупость, его трудолюбие или леность.

Авторы еврохоррора 60–70-х годов были странной публикой. Непризнанные поэты и неудачливые покорители Голливуда, опера-

торы, мечтающие о режиссерской карьере, актрисы, тоскующие по роли леди Макбет, интеллектуалы со странными сексуальными пристрастиями и бунтари-кинографоманы – такова субкультура этого жанра. Различны были масштабы дарований и причины, по которым эти люди пришли в кино, но было и то, что объединяло их всех, – веселое безумие энтузиастов, нескрываемое, сквозящее в каждом кадре удовольствие от работы. Увлеченность этих людей – от неистового трудоголика Джесса Франко до мечтателя-визионера Жана Роллена, раз за разом снимающего одну и ту же ленту о вампиршах-лесбиянках, – стала неотъемлемой частью общего энтузиазма 60-х и позволила жанру преодолеть неблагоприятные условия существования.

* * *

Испанец Джесс Франко (настоящее имя – Хесус Франко Манера) является бесспорным королем европейского кинематографического exploitation. Всю свою жизнь Франко посвятил описанию бурных взаимоотношений Эроса и Танатоса, причем взаимоотношения эти столь мощно стимулировали его творческую фантазию, что он в одиночку извел, наверное, больше пленки, чем «Мосфильм» за все время своего существования. Этот визионер твердо знал: кино есть искусство подглядывать, что бы там ни бубнили моралисты. Он снял около 180 фильмов и не собирается останавливаться на достигнутом. Около – потому что сам он точное число своих картин не помнит, а справочники называют разные данные: от 175 до 178 штук. Впрочем, это не важно, поскольку Джесс Франко, подобно многим гениям, всю жизнь снимал один и тот же фильм. Кино для него – нечто вроде бесконечной джазовой импровизации, и совсем не случайно, что джаз почти всегда звучит в саундтреках его фильмов.

С джаза все и началось. Родившемуся в буржуазной семье, где все предки были дипломатами, адвокатами и меценатами, юному Хесусу Франко Манере было уготовано респектабельное будущее за теплой и сырой пазухой тоталитарного режима. Повинуясь семейной традиции, он поступил на юридический, где старательно изучал римское право и прочую крючкотворскую ерунду, пока змий-искуситель (говорят, он принял облик его старшего брата Энрико) не научил его играть на рояле и не сводил на джазовый концерт. С этого момента наш герой был потерян для истеблишмента. Он бросил учебу, сколотил собственный джаз-бэнд и начал выступать.

Испания тех лет мало подходила для реализации талантов будущего маэстро кино плоти и крови. Патриоты в мундирах, уничто-

жив изрядную часть собственного народа в гражданской войне, как водится, озаботились нравственным здоровьем уцелевших. В результате этой заботы к началу 50-х в Испании практически невозможно было снять фильм, содержащий хоть мало-мальски здравый взгляд не только на социальные реалии, но и на отношения полов. Хуан Антонио Бардем писал в те годы: «Испанское кино существует в полной изоляции. Это изоляция не только от остального мира, но и просто от настоящей жизни».

Тем не менее, режиссер, в отличие от музыканта, – профессия денежная. И Хесус, наплевав на возражения семьи, поступает учиться в киношколу. «Между кино и музыкой нет большой разницы, – скажет он позднее, уже став Джессом Франко. – И то, и другое служит, чтобы вызывать определенные эмоции. Снимать кино – это как перебирать струны, пытаясь найти верную мелодию».

Однако пока Хесус Манера еще не знает, какая мелодия окажется для него верной, и зарабатывает на жизнь тем, что сочиняет детективные рассказы и истории ужасов для бульварных журналов. За два года он наваял их более ста, получая по 20 долларов за штуку. (Многие из этих рассказов позднее станут основой его сценариев.) При этом он продолжает в свободное время играть джаз. Когда же он учится? Трудно сказать, но учился Хесус хорошо и был даже отправлен на стажировку во Францию, где стал завсегдатаем знаменитой Французской синематеки. Основатель этого заведения Анри Ланглуа был так потрясен его страстью к кино, что даже устраивал специальные просмотры, дабы бедный испанский провинциал мог ознакомиться с шедеврами, которые невозможно посмотреть в его Мадриде.

Сделав глубокий вдох свободы, Хесус вернулся через два года в Испанию под завязку нагруженный свежими идеями. Убогость отечественного кино теперь виделась ему во всей неприглядности. Он мечтал совершить эстетический переворот.

В 1959 году Хесус Манера снимает свой первый полнометражный фильм – жизнерадостную молодежную комедию с символическим названием «Нам восемнадцать». Новоиспеченный режиссер был уверен, что этот фильм «произведет революцию в искусстве киноповествования». Революцию он не произвел по той причине, что сразу после выхода был запрещен цензурой. Столь жестоко избавленный от иллюзий, Хесус пребывал в растерянности вплоть до 1962 года, когда возглавивший Министерство информации и туризма Мануэль Фрага пролоббировал несколько важных для национального кино законов, среди которых самым значительным было разреше-

ние независимым продюсерам объединяться с кинопроизводителями других стран. Благодаря этому испанские режиссеры получают возможность выхода на европейский рынок.

И первым за эту возможность ухватился, разумеется, самый продвинутый из них – Хесус Франко Манера. В том же 1962 году он выпускает испано-французскую копродукцию – готический фильм «Крики в ночи», более известный под названием американского проката «Ужасный доктор Орлов». В день выхода этой этапной для истории хоррора ленты заканчивается история любознательного юноши Хесуса и на свет рождается великий и ужасный Джесс Франко.

«Крики в ночи» действительно произвели революцию, став первыми сразу по нескольким показателям. Это был первый испанский готический фильм. Ряд хоррор-энциклопедий утверждает, что это первый фильм ужасов в истории кино, где на экране показывается обнаженное женское тело. (На самом деле первым был фильм итальянца Пьеро Реньоли «Последняя жертва вампира», снятый в 1960 году, но у бедняги Реньоли всю нудистику вырезала цензура, и, таким образом, Франко действительно оказался зачинателем.)

Сюжет был бесстыдно позаимствован у фильма Жоржа Франжю «Глаза без лица». Безумный хирург, похищение девушек, пластические операции – одним словом, бульварщина чистой воды. Но при этом – безупречное черно-белое изображение, которое сделало бы

Доктор Орлов вершит темные дела в «Криках в ночи»

честь любому из мастеров старого Голливуда. Экран буквально источает холодный, извращенный эротизм. «Крики в ночи», наряду с фильмами Марио Бавы и Риккардо Фреды, стали краеугольным камнем нарождающейся континентальной хоррор-традиции и во многом сформулировали ее садомазохистскую эстетику. Отныне то, как одета жертва, как падает свет на ее извивающееся в муках тело и как вписывается ее труп в причудливый орнамент кадра, значит для еврохоррора гораздо больше, чем любые психологические мотивировки поведения убийцы и жертвы.

Ледяное безумие «Криков в ночи» развивается и уточняется в фильмах «Симфония для садиста» (1963) и «Тайна доктора Орлова» (1964). Очень быстро Джесс Франко становится чем-то вроде бельма на глазу у чиновников испанского министерства культуры, считавших, что его фильмы позорят облик Испании. Но умение молодого режиссера делать на маленьком бюджете и в сжатые сроки качественные зрелища привлекали к нему продюсеров. Даже Орсон Уэллс, случайно увидев один из фильмов Франко, возжелал, чтобы именно он был режиссером второго состава на съемках «Полночных колоколов». Попытки испанских киночиновников отговорить строптивого гения к успеху не привели; тогда они показали Уэллсу самый «безнравственный» фильм Франко – «Рифифи в городе» (1963), который, по их мнению, должен был его ужаснуть. Вышло наоборот: Уэллс категорически заявил, что теперь ни с кем, кроме Франко, работать не будет.

Сотрудничество двух бунтарей оказалось нелегким; однажды они даже подрались на съемочной площадке. Дело было так: у Уэллса, как обычно, кончились деньги, и Франко решил его облагодетельствовать. Он позвонил своему знакомому, продюсеру бондианы Гарри Зальцману и попросил его субсидировать постановку. Зальцман захотел увидеть отснятый материал, и наш герой тайком устроил для него просмотр. Деньги были получены, однако, когда вся эта история дошла до ушей Уэллса, тот пришел в ярость. Показывать какому-то денежному мешку его кровные кадры, да еще без его ведома! Очевидцы утверждают, что тучный гигант Уэллс схватил щуплого, низкорослого Франко за горло, в буквальном смысле поднял его в воздух и едва не задушил. Жаль, никто не догадался заснять этот момент – сцена, наверное, не уступала фантазиям Феллини.

Тем не менее Франко не унывал. Готические фильмы принесли ему европейскую известность и возможность не зависеть от душного режима своего однофамильца. Европа в те годы была раем для малобюджетного коммерческого производства. Огромное количество

независимых кинокомпаний, специализировавшихся на производстве вестернов, боевиков, пеплумов и хорроров, находились в непрерывном поиске новых талантов. Больше всего этих компаний было в Италии – более 170-ти. Рим называли «Тайванем европейского кинопроизводства» – там можно было снять что угодно, за любые деньги и в любые сроки. Любые – имеется в виду минимальные. Сроки для коммерческих фильмов в те времена были такими: неделя на сценарий, три недели на съемки, потом три дня – на озвучание и монтаж. Если съемочный период затягивался более чем на полтора месяца, режиссер рисковал заработать репутацию плохого производственника и потерять работу.

Джесса Франко эти сроки не пугали, и продюсеры выстраивались в очередь, чтобы заключить с ним контракт. Он выбрал самого безумного, самого скандального и непредсказуемого – Гарри Алана Тауэрса, который делал кино в промежутках между отсидками в тюрьме и наркотическими «запоями» в компании Клауса Кински.

Конец 60-х – лучшие годы нашего героя. Он работает во всех жанрах – от экранизаций комиксов до шпионских боевиков, но предпочтение отдает фильмам ужасов. В 1967 году выходит его главный шедевр – «Некрономикон» (в американском прокате – «Суккуб»), о котором Фриц Ланг сказал: «это самый красивый эротический фильм, который я видел в своей жизни». Кэтел Тохилл и Пит Томбс описывают Джесса Франко образца 60-х как личность, которой неведомы никакие пределы: «Он свободно говорит на шести языках. Его познания в испанской и мировой литературе столь же глубоки и обширны, сколь и в кино, и в музыке. Разнообразие его интересов и энтузиазм восхищают. Добавьте к этому еще фантастически развитую память, и вы получите действительно уникальное создание»[1].

В те же годы Франко обзавелся и персональной музой. В миру ее звали Соледад Редон Буэно, но для кино она имела имя позвучнее – Соледад Миранда. Соледад была танцовщицей фламенко, мечтавшей о кинокарьере. Невысокого роста, подвижная и гибкая, она обладала точеным профилем и совершенным, античной красоты, телом. Красота ее не имела ничего общего с культивировавшимися в те годы пышными формами Софи Лорен и Джины Лоллобриджиды; это была гламурная, декадентская красота будущих «О» и «Эммануэли».

Для начала Франко снял Миранду в роли Мины в итало-немецкой ленте «Граф Дракула» (1968), считающейся ныне самой

[1] *Tohill C., Tombs P.* Immoral Tales. European Sex and Horror Movies 1956–1984 // New York. 1995. P. 80.

точной по сюжету и атмосфере экранизацией романа Стокера. Партнерами начинающей актрисы здесь оказались мэтры – главный вампир всех времен и народов Кристофер Ли и Клаус Кински, который в роли Рэнфилда весь фильм просидел в смирительной рубашке, подвывая: «Хозяин! Хозяин!»

Миранда не была великой актрисой, но обладала магическим даром присутствия на экране – в этом смысле она была чем-то вроде темного, порочного варианта Мэрилин Монро. Другие актеры рядом с ней словно бы тускнели, отодвигались на второй план. Эту магию заметили многие, а Кристофер Ли даже утверждал, что испытал оргазм во время съемок сцены, где он кусал Мину-Миранду в шею.

Джесс Франко буквально сходит с ума по Миранде, снимая с ней фильм за фильмом – примерно по три в год. Его сексуальное напряжение передается на экран, оно ощущается в том, с каким фетишистским наслаждением камера скользит по телу актрисы – неважно, обнаженному или нет. Он видит ее не жертвой, а таинственным, соблазнительным демоном и снимает в соответствующих картинах: «Она убивала в экстазе», «Евгения де Сад», «Вампирос Лесбос».

Соледад Миранда в фильме «Вампирос Лесбос»

Фильмы эти имеют успех (последний – вообще культовая классика), и на Соледад Миранду обращают внимание крупные кинокомпании. В конце 1971 года она подписывает контракт на съемки в высокобюджетной американо-западногерманской картине. Франко сам привез

к ней продюсеров этого проекта и был уверен, что теперь его любимая актриса станет интернациональной кинозвездой.

На следующий день после заключения контракта двадцативосьмилетняя Миранда погибла в автокатастрофе.

Похоже, именно в этот момент в голове у Джесса Франко что-то щелкнуло. Он не посыпал голову пеплом и даже не прекратил съемку фильма, над которым в тот момент работал. Его помешательство было тихим и совсем необременительным для окружающих. Просто в один прекрасный день он объявил съемочной группе, что нужно поменять место очередной съемки. «Ко мне тут приходила Соледад Миранда, – сказал он спокойно. – Мы немного погуляли и нашли новое место, гораздо лучше прежнего».

Возможно, кто-то в ужасе и сбежал после этого с площадки, но большая часть группы осталась, здраво рассудив, что работа на дороге не валяется, и лучше уж сумасшедший режиссер, чем вообще никакого.

С этого дня Миранда часто навещает Джесса Франко. Она подсказывает ему места для съемки, помогает в написании сценариев и подборе актеров. Окружающие постепенно смирились с ее незримым присутствием. Некоторые даже стали утверждать, что тоже ее видят. Не исключено, что именно Миранда сообщила Франко потрясающее известие: если он перестанет снимать кино, то немедленно умрет. И Франко перестал отдыхать. Отныне он снимает по 8–10 фильмов в год, монтирует их в промежутках между съемками следующих и, в целях экономии пленки, злоупотребляет зуммингом, из-за чего эти фильмы оцениваются профессионалами как «халтура». Со своей маленькой интернациональной съемочной группой, где все друг друга знают много лет, и все – такие же безумцы, он колесит по европейским городам и весям и делает кино где придется, с кем придется и про что придется. В Западной Европе трудно найти страну, где бы не снимал Джесс Франко, равно, как и жанр, в котором он не работал; он умудрился даже делать фильмы с кунфу в Бангкоке и Гонконге. Но инфернальный секс гарантируется в его работах вне зависимости от сюжета.

Джесса Франко перестают волновать категории успеха и респектабельности. Его исступленность оказывается чересчур даже для поощряющих секс продюсеров – уж слишком мрачным и жестоким оказывается он у этого нового Джесса Франко. Из его бессчетных фильмов вряд ли найдется один, отвечающий критериям «хорошего» кино. Названия говорят за себя: «Эротические ритуалы Франкенштейна», «Девственница среди живых мертвецов», «Садомания».

Однако почти в каждой из таких «скверных» картин можно найти пару вдохновенных и изобретательно снятых сцен, которые врезаются в память и указывают на незаурядные способности автора. Если собрать их все вместе, наберется на два-три полноценных шедевра.

Вскоре появилась и новая муза. Лина Ромей (настоящее имя – Роза Мария Алмирал) была восемнадцатилетней девушкой из Барселоны, невежественной и ничего не понимавшей в кино. Главное, что привлекло в ней Франко – необычное сходство с Соледад Мирандой. Для начала он снял Лину в фильме «Гологрудая графиня» (1973), где она весь фильм ходила голой и высасывала жизненную силу своих жертв посредством орального секса, не делая различия между мужчинами и женщинами. Чтобы долго не мучиться со сценарием, Франко сделал героиню немой, а паузы между актами «вампиризма» заполнил длинными проходами обнаженной Лины по тенистым аллеям и кущам. Фильм, который был смонтирован в двух версиях – одна для обычного проката, другая для порнокинотеатров, – собрал очень неплохие для такого рода продукции деньги и катапультировал Лину Ромей в статус новой звезды секс-кино.

Ромей принимает кровавую ванну в фильме «Гологрудая графиня»

Но Франко не просто сделал Лину героиней своих картин, – он еще и женился на ней. Друзья и знакомые супружеской четы должны были теперь выслушивать восторженные рассказы самодеятельного Пигмалиона о том, как с каждым днем собственная личность Лины Ромей исчезает и вытесняется иной, более сильной личностью – угадайте, чьей? Самое жуткое, что это была правда – Лина

действительно изменилась: стала более утонченной, начала по-другому говорить, двигаться, и сама утверждала, что временами ощущает себя другой, незнакомой ей женщиной.

Неожиданно у Лины Ромей обнаружились специфические таланты. Она совершенно не умела играть, но преображалась, когда местом съемки оказывалась постель, а на самой актрисе не оставалось никакой одежды. Пожалуй, никому из актрис данного жанра, включая Сильвию Кристель, не удавалось столь естественно выглядеть в сценах секса, столь возбуждающе стонать нежнейшим голоском и столь яростно извиваться в оргиастических конвульсиях. Даже когда Лине Ромей по ходу дела приходилось изображать труп – это был, пожалуй, самый соблазнительный труп в истории кино. Уже через три года работы с Джессом Франко она была названа «Дивой европейского эротического кино», и журналы типа «Синема Х» и «Секс старз систем» посвящали ей целые номера. Такое вот «головокружение» со счастливым концом.

Что до самого Франко, то к середине 80-х он был окончательно вытеснен на кинематографическую обочину, но не слишком переживал по этому поводу. Его испанские родственники называют его сегодня не иначе как «бедный старый, сумасшедший дядюшка Хесус» – он переносит это с буддистским спокойствием. Педро Альмодовар вмонтировал в «Матадора» кадры из моего фильма «Кровавая луна», словно желая сделать зашифрованное посвящение? – это, конечно, приятно, но, знаете ли, кино – это на самом деле просто способ хорошо провести время, а вот джаз – совсем другое дело.

В середине 90-х на Франко неожиданно обрушилась слава, связанная с общим подъемом интереса к еврохоррору и выходом его основных картин на видео и DVD. Дедушка был растроган и пообещал снять еще не менее сотни фильмов. Он ведь не может умереть, пока делает кино, так Соледад Миранда сказала...

* * *

Первый фильм главного конкурента Джесса Франко, французского режиссера Жана Роллена «Изнасилование вампира» вышел на экраны кинотеатров в последнюю неделю мая 1968 года. Собственно, это была единственная премьера, состоявшаяся в Париже в том месяце.

Выглядело это так: Париж охвачен всеобщей забастовкой, на баррикадах студенты рубятся с полицией, марксисты вопят о мировой революции, а какой-то чудак устраивает посреди всего этого премьеру своего кино под нахальным девизом: «Первый французский фильм о вампирах!»

Естественно, публика валила толпами. За одну неделю опус Роллена посмотрело аж сорок пять тысяч изголодавшихся по развлечениям парижских обывателей.

Взорам пришедших на сеанс зрителей предстало странное кино: поток бессвязных образов, помноженный на наивную игру непрофессиональных актеров, декламирующих свои монологи, словно чтецы в провинциальном доме культуры. Большая часть фильма была отснята на каком-то заброшенном пляже, где королева вампиров рождалась, как Афродита, из пены морской, растрепанные голые девицы лакали кровь из гигантской чаши, вдобавок, все персонажи погибали в течение первого получаса, чтобы потом воскреснуть и страдать еще целых пятьдесят минут.

Даже привыкшая ко всему парижская публика была потрясена. Зал смеялся, кукарекал и требовал деньги назад. В экран летели помидоры, бутылки от кока-колы и даже ботинки.

Но этого мало. Поскольку других премьер не было, а разделы культуры в газетах нужно было чем-то заполнять, все парижские издания прислали на «Изнасилование вампира» своих корреспондентов. И абсолютно все газеты – как левые, так и правые – опубликовали разгромные рецензии. Даже президент де Голль не удостаивался в те дни столь жестокой критики. «Фигаро», к примеру, писала, что «этот фильм явно сделан бандой наркоманов, сбежавших из психиатрической лечебницы».

Короче говоря, Роллен прославился. Из никому не известного мечтателя он в одночасье превратился в скандального гения, о котором все пишут, автора «того самого», непонятого «Изнасилования вампира». Продюсеры звонили ему как признанному мастеру эпатажа и требовали чего-нибудь еще более смачного.

Так началась карьера одного из самых загадочных и нонконформистских авторов в истории европейского фантастического кино. Его картины, больше похожие на сексуально-магические ритуалы некого причудливого культа, случайно снятые на пленку, даже трудно назвать фильмами ужасов, несмотря на то, что в них исправно появляются вампиры, призраки или живые мертвецы. Поклонники считают, что он изобрел новый жанр, и называют его опусы «ролленадами». Противники обвиняют его в непрофессионализме и шарлатанстве. В энциклопедиях хоррора о нем написано много, но беспорядочно, и далеко не все из тех, кто писал про Роллена, действительно видели его фильмы.

Киношную закалку, подобно многим своим коллегам, Роллен получил в качестве кинокритика. Публиковался он, правда, не в «Кайе

дю синема», а в специализированном издании по фантастическому кино – «Миди-миньют фантастик», названном так в честь кинотеатра, где показывались хоррор-фильмы. Руководил этим журналом легендарный Эрик Лосфельд, издатель «Эммануэли» и «Барбареллы». Народу в журнале работало немного, и каждый должен был специализироваться в нескольких областях. Роллен, к примеру, не только сочинял статьи и короткие рассказы, но и рисовал эротико-фантастические комиксы, которые сильно напоминали раскадровки его будущих фильмов. Любопытно, что именно «Миди-миньют фантастик» опубликовал единственную позитивную статью про «Изнасилование вампира».

Увы, этот журнал прекратил существование в 1971 году. Продолжай он выходить – возможно, судьба Жана Роллена, да и всей французской фантастики сложилась бы намного счастливее. Одинокий знаменосец разгромленной армии, упрямо продолжающий свой крестовый поход, – таким оказалось место Роллена на поле французского фантастического кино, вытоптанном адептами «новой волны», с их трясущимися руками и камерами. Осыпаемый критическими пинками и насмешками, Роллен продолжал снимать свои «непрофессиональные» фильмы, где один кадр вампирши, выходящей из старинных часов в «Судорогах вампиров» (1970), стоит всей «Белой богини» Роберта Грейвса.

Мифология всегда была источником вдохновения Роллена. Его самое яркое воспоминание детства – сказки, которые рассказывал ему друг семьи Жорж Батай. Многие из них напоминали сюжеты фильмов ужасов. Особенно будущему режиссеру запомнилась одна – про волка, переодетого священником. В своих фильмах он, правда, не одевал волков священниками, но не менее клыкастые вампиры у него часто бывают облачены в некое просторное одеяние, смахивающее на сутану.

Языческое, чувственное мировосприятие Роллена позднее сказалось и в темах его картин, где вампиры выглядят не пособниками дьявола, а скорее, древними божествами, прекрасными и ужасными одновременно. Его киноязык в сравнении с тем, что сегодня принято называть кинематографом – как пиктографическое письмо рядом с фонетическим алфавитом. «Когда я снимаю фильм, то всегда мечтаю найти образы, которые были бы настолько сильны, что не требовали бы никаких рациональных объяснений, – говорил он. – Логика в кино убивает силу образа».

Типичным образчиком «ролленады» является снятый в 1971 году «Реквием для вампира», который повествует о двух юных сиротках,

сбежавших из исправительной колонии для несовершеннолетних и нашедших убежище в заброшенном замке. Дав девушкам небольшую лирическую передышку для занятия лесбийским сексом, Роллен выводит на сцену Последнего Вампира. Он совсем не страшный, очень печальный и любит маленьких белокурых девственниц. Наши героини удостоятся чести быть «посвященными» в древние вампирские таинства. Первая вскоре посвящена, вторая, которую играла любимая ролленовская актриса Мари-Пьер Кастель – блондиночка с глазами как у Бэмби – очень не хочет посвящаться. Следует сцена пыток в лучших традициях fumetti neri, где бывшая девственница мучает непокорную девственницу с пылом, достойным легендарной Ильзы – волчицы из СС. Потом, правда, раскаивается, и обе сиротки сбегают из замка, оставив пожилого вампира грустно ждать смерти на пороге своего склепа, глядя на загорающийся рассвет.

Маленькая ночная ролленада: кадр из фильма Жана Роллена «Обнаженный вампир», не требующий логического объяснения

В американском прокате это кино было переименовано в «Плененных девственниц», что дало продюсеру Сэму Сельски, придумавшему оригинальное название, повод ехидно заметить: «Американцы просто не знают, что такое реквием». Роллен утверждал, что снял эту картину только ради одной сцены, в которой прислужница вампира играет на рояле ноктюрн, в то время как перепуганная дев-

ственница сидит рядом, ожидая, когда ее позовут в вампирский храм. На самом деле, он был просто помешан на обнимающих друг друга сиротках. Подобная сладкая парочка всегда присутствует в его фильмах. В конце концов, Роллен перестал стесняться, и в 1995 году выпустил картину, которая так и называется – «Две сиротки-вампирши». По собственному роману, между прочим.

Пересказ содержания фильмов Роллена никогда не вызовет ничего, кроме смеха. Понять его лучшие фильмы, такие как «Реквием для вампира», «Губы в крови» (1976) или «Обольщение» (1978), исходя из повествовательных категорий, невозможно, поскольку визионерская практика не имеет никакого отношения к психологическому, актерскому кино. Для зрителя, чуждого батаевскому «мистическому опыту», они останутся набором странных сцен, связанных невразумительным сюжетом. И наоборот – художник-визионер обречен демонстрировать абсолютную беспомощность во всем, что касается законов нарратива, психологической достоверности и актерской игры.

При этом – и ничего удивительного здесь нет – мистик и фантазер Роллен часто оказывался куда более честным и последовательным в своих взглядах, чем те, кто построил карьеры на требовании «честности» от кино. Пока Годар с компанией изображали из себя маоистов, Роллен снимал в Мадриде антитоталитарный документальный памфлет «Жить в Испании», затем подпольно, преследуемый по пятам франкистской полицией, вывозил отснятый материал во Францию и монтировал его за собственные деньги. Он просто считал нужным сделать этот фильм, и занимался им с таким же энтузиазмом, с каким позднее клепал свое «авангардное порно», подписывая эти опусы «Мишель Жентиль» (это не псевдоним, а всего лишь вторая половина имени режиссера; полное его имя звучит так – Жан Мишель Роллен ле Жентиль).

В середине 70-х Роллен не только пошел на сделку с производителями порнографии, но также поставил свое имя под рядом халтурных поделок вроде «Озера живых мертвецов» (1980), в котором он на самом деле снял лишь несколько сцен (лучших). Однако нужно учитывать, что именно область секс-фильмов в те годы была наиболее свободной в европейском кино. Продюсеры такого рода картин давали деньги на любой, самый безумный сюжет, лишь бы в нем было место для положенного количества охов-вздохов, пионерских поцелуев и поглаживания друг друга по разным округлостям на крупном плане. В 70-е это была единственная отдушина для фантастического кино в Европе.

Французская же критика, которая долго не могла решить, что делать с «невписывающимся» режиссером, откровенно обрадовалась такому превращению и, загнав его в строго очерченное гетто застенчивых порнографов, просто перестала обращать на него внимание. Спустя четверть века новое поколение любителей кино с удивлением открыло для себя неизвестного гения. К примеру, в 2006 году канадский мастер хоррора Винчецо Натали сделал вариацию на тему творчества Роллена в своей новелле из фильма «Париж, я люблю тебя», где главные роли сыграли Элайджа Вуд и Ольга Куриленко.

Глава 8

Расцвет английского хоррора. Деятельность студий «Хаммер», «Тигон», «Эмикус». Господство студийной концепции над режиссерской индивидуальностью: разные режиссеры, один стиль. Монстр как секс-символ. Хосе Рамон Ларрас и континентальное влияние.

Вряд ли кто-то сегодня станет оспаривать факт, что именно Англия является родоначальницей литературы страха и тайны. Гораздо менее очевидным выглядит утверждение, что она является также праматерью и кинематографических ужасов. Однако есть основания считать, что это так. Первым британским хоррором считается шестиминутная лента «Мария Мартен или убийство в Редберне», созданная неким Дикки Уинслоу в 1902 году. Фактически это был снятый на пленку спектакль «Гран Гиньоля», и у современников фильм вызвал шок. А основанная на реальных фактах история несчастной Марии Мартен, убитой своим любовником, стала фундаментальным сюжетом английской хоррор-культуры и еще не раз перенеслась на экран.

Британцы явили миру один из первых фильмов про маньяка-убийцу – это «Жилец», созданный Альфредом Хичкоком в 1926 году и переснятый спустя шесть лет в звуковой версии с тем же Айвором Новелло в главной роли. Всего же в 20-е годы в Англии было снято полдюжины картин, подходящих под определение «хоррор», – почти в два раза больше, чем за тот же период в Америке. С приходом звука у островитян появился и первый король ужасов. Им стал мэтр «Гран Гиньоля» Тод Слоутер, специализировавшийся на ролях злодеев и любивший переносить свои театральные постановки на киноэкран. Его коронной ролью был Суини Тодд, демонический цирюльник с Барбер-стрит, убивавший и грабивший своих клиентов, в то время как его любовница, хозяйка булочной, перерабатывала

5 Зак. 1052

трупы в фарш для пирожков «с мясом». (Еще одна «реальная история», пережившая множество киновариаций, включая версию Джона Шлезингера, сделанную в 1998 году, а также мюзикл Тима Бертона.)

Как случилось, что после столь уверенного начала англичане уступили пальму первенства американцам? Никакие происки Голливуда не нанесли нарождавшейся индустрии фильмов ужасов такого вреда, как доморощенное ханжество и предрассудки. Чудовищный консерватизм Британской ассоциации киноцензоров (British Board of Film Censors), присваивавшей всем фильмам ужасов категорию «А» (аналог нынешней «Х»), отлучал от этого жанра большую часть аудитории. Нередко, чтобы обеспечить выход своих фильмов на широкий экран, режиссеры были вынуждены отказываться от показа сцен насилия вообще, лишь «страшной» музыкой, криками жертв да отдельными деталями давая понять зрителю, что в этот момент за кадром совершается убийство. (Именно здесь кроются истоки изощренности Альфреда Хичкока в опосредованном показе убийств.) Категорию «А» отменили лишь в 1937 году, когда всякая конкуренция с Голливудом в области фильмов ужасов была уже невозможна.

Другая причина – язык. Отсутствие языкового барьера с Америкой всегда было одновременно проклятием и благословением для британского кино. Война за рынок не прекращалась практически ни на день. Ее апогеем можно считать 1945 год, когда компания «Метро-Голдвин-Майер» после выхода американской версии «Газового света» пыталась уничтожить (правда, неудачно) негатив одноименной британской картины Торольда Дикинсона, снятой на четыре года раньше. Позднее, в 60-е, благодаря английскому языку, студии «Хаммер» удалось прорваться на американский рынок. Однако десятилетие спустя она же и пала первой жертвой мощного идейного и технологического рывка Голливуда. Если латинские хоррормейкеры, прятавшиеся за языковым барьером, еще могли некоторое время противостоять натиску «Челюстей» и «Чужих», то английская школа ужасов была проглочена ими в одночасье, оставшись лишь в синематеках и видеоколлекциях поклонников.

* * *

«Золотой век» британского фильма ужасов ограничен почти теми же датами, что и расцвет хоррора в Южной Европе: 1957–1976 годы. Однако в отличие от латинской школы, английский хоррор был жанром не авторов, но студий. Компания «Хаммер филмз» стала не единственной, но, бесспорно, самой коммерчески успешной и влиятельной хоррор-студией в мире со времен «Юниверсал» образца 30-х годов.

«Хаммер» специализировался на классических сюжетах, возрождая персонажей, невостребованных со времен «юниверсаловского» фильма ужасов, – Создание Франкенштейна, Дракулу, Мумию и т. д. Добившись успеха с одним из монстров, студия тут же запускала продолжение его истории. Готический стиль «Хаммера» определялся в большей степени не богатой английской традицией историй о привидениях, а эстетикой «Гран Гиньоля» и викторианских мелодрам. Хаммеровцы предлагали зрителю гарантированное качество: добротные костюмы и интерьеры, хорошую литературную основу, уверенную актерскую игру, красивых блондинок в кринолинах. И никаких сюрпризов в художественном решении фильма – полное стилистическое единообразие.

Достигалось это благодаря четкой идейной программе и весьма узкому кругу людей, призванных эту программу осуществлять. «Хаммер» – фамильная компания, контролировавшаяся двумя семьями – Каррерасов и Хайндсов. Основателями были сэр Джеймс Каррерас, произведенный в рыцари за успехи в бизнесе, и актер мюзик-холла Уильям Хайндс, подаривший компании свой сценический псевдоним – Хаммер. Обязанности распределялись четко: Каррерас занимался финансами, а сын Хайндса Энтони, унаследовавший после смерти отца семейный бизнес, отвечал за творческие вопросы. «Хаммер» практиковал постоянные амплуа по обе стороны камеры. Одни и те же постановщики, сценаристы, актеры и т. д., вплоть до гримеров и осветителей, переходили из фильма в фильм. История студии не знает серьезных конфликтов между режиссерами и руководством, ибо «Хаммер» всегда отдавал предпочтение профессионалам-середнячкам без особых творческих амбиций (хотя бывали и исключения: в частности Джозеф Лоузи в 1963 году снял для «Хаммера» фантастический триллер «Проклятые»). Практика этой студии, действительно, напоминала большое семейство. С размеренностью отлаженного механизма она выдавала по семь-восемь фильмов ежегодно.

В этом конвейерном производстве были и свои передовики. Если Энтони Хайндс являлся главным идеологом студии, то режиссер Теренс Фишер мог считаться ее основным практиком. В промежуток с 1957 по 1962 год он умудрился вывести на экран всех основных хоррор-персонажей в фильмах «Проклятие Франкенштейна», «Дракула», «Собака Баскервилей», «Мумия», «Проклятие оборотня», «Два лица доктора Джекилла» и «Призрак оперы», предоставив своим последователям лишь развивать эти сюжеты. При этом ни одна из работ Фишера не являлась ремейком американских картин. Уже в своих первых готических лентах «Проклятие Франкенштейна» (1957) и «Месть

Франкенштейна» (1958) Фишер, сохранив традиционный сюжет, радикально переставил акценты. Если в классических фильмах Джеймса Уэйла центральным персонажем было Создание, то в картинах Фишера им стал барон Франкенштейн в исполнении будущего штатного премьера студии Питера Кушинга. Обладатель бронебойного обаяния истинного джентльмена, Кушинг вложил в образ Франкенштейна качества двух других персонажей, которых ему часто приходилось воплощать на экране – Шерлока Холмса и доктора Ван Хельсинга. От Холмса его барон позаимствовал холодный рационализм естествоиспытателя, от Ван Хельсинга – упорство фанатика. Франкенштейн Фишера – Кушинга не бросает вызов Всевышнему и вообще не интересуется метафизикой. Его проклятие – не безверие, а косность и невежество окружающих. Его интеллектуальное превосходство над своими погрязшими в предрассудках оппонентами (номинально выполняющими функции положительных героев) столь велико, что, кажется, только хорошее английское воспитание не позволяет ему воскликнуть, подобно Ницше: «Даже если бы я ходил по своим заблуждениям, я все равно ходил бы над вашими головами!» Этот Франкенштейн не миф о безумном ученом, в его облике проглядывали черты вполне реальных мучеников науки прошлых веков, безнравственных и героических одновременно, разрывавших свежие могилы, чтобы достать трупы для анатомических исследований, и отправлявшихся за это на виселицу.

Роль чудовища в «Проклятии Франкенштейна» исполнял Кристофер Ли – еще одна будущая хаммеровская звезда. Однако то ли из-за режиссерской концепции, отодвинувшей монстра на второй план, то ли из-за скверного грима, благодаря которому Ли походил не на живого мертвеца, а на жертву неудачной пластической операции, он не заинтересовал зрителей и уже в «Мести Франкенштейна» был заменен другим актером. Кушинг же оставался Франкенштейном еще более десяти лет.

Другим первопроходцем был сценарист Джимми Сангстер – возможно, самый талантливый кинодраматург, когда-либо работавший для фильмов ужасов. Фонтанировавший оригинальными сюжетами, Сангстер обладал еще и способностью написать сценарий за одну ночь, что в условиях малобюджетного производства было бесценным качеством. Перу Сангстера принадлежит едва ли не половина всех хаммеровских сценариев. Но его настоящим творческим подвигом стал сценарий «Проклятия Дракулы» (1958). Дело в том, что права на экранизацию романа Брэма Стокера сохранялись за студией «Юниверсал» вплоть до 1962 года. Однако «Хаммер» не хотел ждать.

И тогда Джимми Сангстер сумел пройти по лезвию бритвы, написав сценарий, сохранявший все основные темы и мотивы романа, но при этом не дававший никаких поводов для обвинения в нарушении авторских прав.

Фильм, снятый по этому сценарию все тем же Фишером, не только обрек Кристофера Ли на вечное клеймо Дракулы, но и открыл новую эру в показе вампирских историй. Оргазмические вздохи жертв в момент, когда вампир прокусывает им шею, горящие то ли от жажды, то ли от возбуждения глаза графа – сексуальный подтекст вампиризма отныне превращается в основное содержание фильма. Сам Кристофер Ли, ставший после «Проклятия Дракулы» всебританским секс-символом, очень стыдился такой популярности. В будущем, играя графа-кровососа, он часто отказывался произносить текст роли, считая его дурацким, и Дракула оказывался немым. Тем не менее Ли пришлось сыграть Дракулу в общей сложности двенадцать раз (причем далеко не все из этих фильмов были хаммеровскими).

Кристофер Ли, самый сексуальный вампир всех времен и народов

В тройку ведущих режиссеров «Хаммера» входит и Рой Уорд Бейкер, пришедший в кино со съемочной площадки культового телесериала «Мстители», и Фредди Фрэнсис – в прошлом один из лучших операторов Англии, обладатель «Оскара», сменивший свое престижное положение на сомнительную карьеру постановщика малобюджетных ужасов. Фрэнсис был истинным энтузиастом хоррора; возможно, поэтому ему позволялось изредка отходить от хаммеровского стандарта и разбавлять поток готических фильмов психопатологическими триллерами а ля Хичкок, такими как «Параноик» (1963) или «Истерия» (1965).

60-е годы – эпоха безраздельного господства «Хаммера». Из-за жесткой цензуры латинские фильмы ужасов приходят на английский рынок с большим опозданием (к примеру, «Маска демона» Марио Бавы, снятая в 1960 году, попала в Англию лишь в 1967-м) и не могут конкурировать с налаженным хаммеровским производством. Консервативная английская публика превыше всего ценит стабильность и, отправляясь в кинотеатр, хочет точно знать, что получит за свои деньги. А хаммеровские фильмы, как и сериал о Джеймсе Бонде, всегда предсказуемы и не обманывают ожиданий зрителя.

В своих киносериалах хаммеровцы предвосхитили известное правило Стивена Кинга: «Не требуется никакого правдоподобия, нужна только честность». Честность заключалась в том, что если в финале «Дракулы – принца тьмы» (Теренс Фишер, 1966) кровожадный граф проваливался под лед, то в следующей картине «Дракула, восставший из могилы» (Фредди Фрэнсис, 1968) он не мог в прямом смысле слова подняться из гроба. Сценаристам следовало придумать, как и при каких обстоятельствах был разбит этот лед, чтобы Дракула мог вырваться наружу. Правдоподобием же «Хаммер» не утруждал себя никогда. Излишне задавать вопрос, откуда в трансильванской деревушке XIX века взялась одна из сестер Горгон («Горгона», Теренс Фишер, 1964) или почему провинциальный английский сквайр вдруг оказался тайным жрецом культа вуду («Чума зомби», Джон Гиллинг, 1966). Фантасмагоричность хаммеровских фильмов придавала им элемент абсурда, и режиссеры студии не упускали возможность развить его.

К примеру, обязательной составляющей этих лент была некая актуальная проблема, вырванная из сопутствующего ей контекста и иронически остраненная. Так, в фильме «Доктор Джекилл и сестра Хайд» (Рой Уорд Бейкер, 1971) доктор Джекилл находит способ трансформировать себя в другую личность, используя гормональную вытяжку из женских трупов, однако превращается он не в мис-

тера Хайда, а в женщину – сестру Хайд. Далее они начинают борьбу за свое общее тело, попеременно убивая ради пресловутой вытяжки уайтчепельских проституток. В этой причудливой истории сплетаются сразу три знаковых для британской культуры сюжета: 1) поединок Джекилл – Хайд, в котором кинематографисты традиционно видят иллюстрацию фрейдистской идеи о раздвоении личности; 2) ироническая вариация на тему Джека-потрошителя; 3) активно обсуждавшаяся обществом в начале 70-х годов проблема транссексуальности и операций по изменению пола.

Уязвимой стороной хаммеровской готики было то, что она в некотором смысле не предполагала эмоционального вовлечения зрителя в экранное действие. Эти фильмы были эффектными зрелищами, способными очаровывать и развлекать. Наслаждавшиеся собственными стилизаторскими талантами, режиссеры исповедовали иронично отстраненное отношение к событиям в своих фильмах. Любая тайна и недосказанность изгонялись; абсолютно все показывалось и разъяснялось на экране. Из-за этого в 70-е хаммеровские ленты все чаще стали проигрывать американским, таким как «Челюсти» или «Кэрри», запрограммированным на гораздо более сильный эмоциональный отклик в зрительном зале.

Против студии со временем начала работать и ее собственная популярность. Уже к середине 60-х Англию переполнили эпигонские картины, имитировавшие хаммеровский стиль на гораздо более примитивном уровне. К концу десятилетия этот стиль стал восприниматься как набор клише, о чем говорят многочисленные пародии, самая знаменитая из которых – «Неустрашимые убийцы вампиров» (Роман Поланский, 1967).

Сексуальная революция, победоносное шествие контркультуры, ослабление цензурных рамок поставили перед «Хаммером» и вовсе невыполнимые задачи. Чтобы выжить, нужно было меняться, но «Хаммер», на знаменах которого было начертано – «Неизменность», упорно отказывался от любых перемен. В то время как в латинских фильмах эротика и хоррор шли рука об руку, хаммеровские картины оставались до неприличия добропорядочными. Режиссеры студии блестяще владели техникой двусмысленных намеков, но были слишком англичанами, чтобы детально показывать секс на экране, как это делали Джесс Франко и Жан Роллен. И хоть «Хаммер» отметился в знаковой для еврохоррора теме лесбийских вампирш фильмами «Вампирши-любовницы» (Рой Уорд Бейкер, 1969) и «Страсть к вампиру» (Джимми Сангстер, 1970), ему так и не удалось удовлетворить запросы публики. Запоздалая попытка осовременить сериал

о Дракуле («Дракула», Алан Гибсон, 1972) была отвергнута зрителями. К середине 70-х название «Хаммер» окончательно превратилось в синоним чего-то раздражающе старомодного.

В 1976 году студия, находясь на грани краха, прекратила производство кинофильмов. Ее последним творением был телесериал «Дом ужасов Хаммера». В 1979 году компания «Хаммер» официально перестала существовать. Символично, что никто из людей, составивших ее славу, не смог сделать сколько-нибудь значительную карьеру после крушения «семьи». Всего на год пережил студию Теренс Фишер. Переключился на сочинение бульварных детективов Джимми Сангстер (два его романа – «Крутая игра» и «Снежный ком» – были изданы в России). Питер Кушинг и Кристофер Ли основали совместную кинокомпанию и пытались продюсировать фильмы, но неудачно. Рой Уорд Бейкер вернулся на ТВ, а Фредди Фрэнсис – к работе оператора. В 1981 году Фрэнсис снял «Человека-слона» Дэвида Линча, чья великолепная викторианская атмосфера была чем-то вроде последнего «прости» хаммеровской готике.

* * *

История, как всегда, оказалась несправедлива, и британский хоррор постепенно отождествился с картинами лишь одной студии – «Хаммер филмз». В действительности в 60-е годы в Англии существовало более десятка кинокомпаний, которые специализировались на фильмах ужасов. Каждая искала свой рецепт выживания в борьбе с хаммеровской фабрикой хоррора. Ирония заключается в том, что многие из них вышли из «Хаммера». Так, американский англофил Милтон Субботски, некогда писавший сценарии для «Хаммера», но не выдержавший конкуренции с Джимми Сангстером, в начале 60-х основал собственную студию «Эмикус» и, благодаря деньгам своего партнера банкира Розенберга, привлек к сотрудничеству автора «Психоза», писателя и сценариста Роберта Блоха, а также временами переманивал к себе штатных хаммеровцев – Фредди Фрэнсиса и Роя Уорда Бейкера. «Эмикус» делал ставку на фильмы-антологии, где зритель за те же деньги мог посмотреть не одну, а сразу несколько страшных историй. Наиболее известными из них стали «Дом ужасов доктора Террора» (Фредди Фрэнсис, 1965), а также созданные Бейкером и Фрэнсисом «Байки из склепа» (1972) и «Склеп ужасов» (1973). (Названия – но не дух – двух последних были позднее позаимствованы американцами.) По сути, «Эмикус» был «Хаммером» в миниатюре и мало способствовал эстетическому разнообразию британского фильма ужасов.

Куда более интересной в этом отношении оказалась другая независимая (от «Хаммера») компания – «Тигон». Выйдя на рынок сравнительно поздно, в 1967 году – в эпоху свинга, детей-цветов и триумфа «Битлз», – «Тигон» был более раскрепощен, чем «Хаммер», имел репутацию студии, близкой к exploitation, и делал ставку на новые имена и новые сюжеты. Надеждой этой студии являлся молодой режиссер Майкл Ривз – самый загадочный персонаж британской хоррор-культуры. Начав свою карьеру ассистентом режиссера на итальянских готических фильмах, он уже в девятнадцатилетнем возрасте самостоятельно ставил многие сцены в фильме Лучиано Риччи «Замок живых мертвецов» (1963). В своей дебютной ленте «Сестра сатаны» (1967) он снимает итальянскую хоррор-звезду Барбару Стил и рифмует на экране вампиризм с коммунизмом, а критики прочат ему славу лучшего британского режиссера своего поколения. Но в 1969 году в возрасте двадцати пяти лет Ривз умирает от передозировки наркотиков, сняв всего три картины и оставив своих поклонников гадать, была его смерть самоубийством или несчастным случаем.

Творчество Майкла Ривза идет вразрез как с британской, так и с латинской традицией ужасного. Цинизм и мизантропия пронизывают его картины. Ужас здесь заключен не в событиях или атмосфере действия, а в характерах персонажей. В его самой известной ленте «Главный охотник на ведьм» (1968) вопреки названию нет никакой мистики. Эта реалистичная и жестокая история противостояния коварного охотника на ведьм (Винсент Прайс) и молодого британского офицера, чья невеста была обвинена в колдовстве, разворачивается в эпоху диктатуры Кромвеля и вызывает ассоциации скорее с вестернами Сэма Пекинпа и Серджо Леоне, а не с хаммеровской или итальянской готикой. Финал фильма, где герой под вопли своей обезумевшей от пыток возлюбленной исступленно кромсает топором уже бездыханное тело инквизитора, по праву причисляется к самым шоковым сценам мирового кино. Кстати, историки хвалили фильм Ривза еще и за верность фактам: здесь ведьм не жгут на кострах (как в хаммеровских фильмах), а топят или вешают, что является чистой правдой. Сжигание ведьм было прерогативой континентальных инквизиторов.

Своего рода наследником мизантропических традиций Ривза выступил режиссер Робин Харди, сняв в 1973 году «Плетеного человека», считающегося самым жутким британским фильмом всех времен. В этой картине полицейский сержант в поисках пропавшей девочки приезжает на маленький шотландский остров, кажущийся

сущим раем, с цветущей природой и дружелюбными обитателями. Однако в их поведении сержант замечает некоторые странности, а на самом острове – отсутствие каких бы то ни было следов христианской культуры. Вскоре выясняется, что жители острова отказались от христианства и предпочли вернуться к старым кельтским обрядам. Законом это не запрещено, однако полицейский подозревает, что островитяне практикуют человеческие жертвоприношения и одной из жертв стала разыскиваемая им девочка. После ряда странных происшествий сержанту открывается ужасная правда: девочка на самом деле жива, а единственной жертвой, которую планируют принести жители острова, является он сам. В финале несчастного полицейского сжигают заживо в огромной фигуре плетеного человека, и его отчаянные мольбы о помощи, обращенные к Господу, заглушаются радостными голосами островитян, распевающих языческие гимны в честь бога Солнца.

Детальная реконструкция кельтского жертвоприношения в фильме «Плетеный человек»

На атмосферу этого фильма явно оказали влияние американские параноидальные триллеры вроде «Ребенка Розмари», где все окружающие героиню персонажи связаны дьявольским заговором. Но подтекст картины, объявленной некоторыми критиками «реакционной» и направленной «против левых и хиппи», безусловно, европейский и выражает ужас британского обывателя перед происхо-

дящими в обществе переменами – ужас, который никогда бы не решились показать угождающие этому обывателю хаммеровцы.

«Плетеного человека» можно рассматривать и как пародию на «эзотерическую революцию», и как сатиру на традиционную английскую ксенофобию. Подозрительное отношение британцев к чужакам вошло в легенду. И парадоксально, что именно иностранцам было суждено бросить вызов монополизму хаммеровского стиля.

В начале 60-х на берега туманного Альбиона высадился десант студии «Американ Интернешнл Пикчерз» (AIP) в составе Сэмюэля Аркоффа, Джеймса Николсона и Роджера Кормана. AIP искала пути еще большего удешевления кинопроизводства и хотела снимать в Британии: ведь здесь не требовалось декораций – к их услугам были настоящие готические замки и фамильные склепы. С 1964 по 1974 год AIP сделала десять совместных с англичанами постановок, и почти каждая из них становилась событием – от кормановских «Гробницы Лигейи» (1964) и «Маски красной смерти» (1965) до культовой дилогии Роберта Фуэста о докторе Файбсе.

Фуэст, как и Бейкер, был выходцем из «Мстителей», и его своеобразный стиль и чувство юмора формировались именно этим сериалом. Декадентские комедии ужасов Фуэста «Отвратительный доктор Файбс» (1971) и «Доктор Файбс нападает снова» (1973) повествовали о гениальном безумце (опять-таки Винсент Прайс), одержимом жаждой мести человечеству за безвременную смерть своей любимой жены Виктории. В первом фильме Файбс занят изничтожением докторов, не сумевших спасти его супругу. Во втором – ищет в Египте секрет оживления мертвых, мимоходом отправляя на тот свет путающихся под ногами археологов. Гротескные способы убийств – вроде замораживания жертв самодельным морозильным агрегатом или отравления посредством гигантского золотого скорпиона – в сочетании со старомодными манерами доктора Файбса и трогательной любовью к потерянной жене делают его, пожалуй, самым обаятельным злодеем в истории кино. Дизайн в стиле ардеко и стилизованный под джаз 20-х годов саундтрек дополняли эстетику этих картин – очень британских по духу, хотя и сделанных на американские деньги.

Другим чужаком, сумевшим воплотить на экране самую суть английского мистицизма, был испанец Хосе Рамон Ларрас. Долгое время он жил в Париже, где приобрел известность в качестве модного фотографа и художника комиксов, затем, устав от богемной парижской жизни, возмечтал поселиться в Англии. «Я невротик, как все добрые латиняне, – говорил он. – Англия для меня подобна

большой пилюле валиума». Ларрас обожал английскую культуру, но в отношении к сексу на экране оставался европейцем, а потому стал подарком для британских продюсеров exploitation, которые увидели возможность сделать из него второго Джесса Франко. Однако Ларрас хотел большего. Завороженный поэзией и таинственностью британской провинции, он стал настоящим певцом ее лесов, болот и туманов. Его лучшие картины, такие как «Кричи и умри» (1972), «Симптомы» (1973) и «Вампиры» (1974), были не только раскованны в показе насилия и секса, но и несли в себе призрачную иррациональную атмосферу, воскрешающую в памяти рассказы М. Р. Джеймса. Подобно всем визионерам, Ларрас мало внимания уделял сценарию и игре актеров, зато дотошно вникал в технические аспекты съемок, поражая бывалых английских операторов своим перфекционизмом. Медитативные по ритму, основанные на недоговоренностях и намеках, часто ничего не объяснявшие зрителю, фильмы Ларраса резко контрастировали с нарративным хаммеровским стилем и представляли собой попытку привить на британской почве традиции латинского поэтического ужаса. Попытка не удалась – у Ларраса не было последователей. Но его немногочисленные ленты, как и картины Ривза и Фуэста, существенно облагородили ландшафт английского хоррора, который без них выглядел бы удручающе однообразным.

Глава 9

Что такое giallo. Дарио Ардженто и его герои: сыщики поневоле, вуайеры по призванию. Поиск истины в иллюзорной реальности. Мифология искусства как источник страха.

Итальянское giallo – наверное, самый скандальный субжанр европейского хоррора: фетишистский гибрид фильма ужасов, софт-порно и детектива а ля Конан Дойл. С детектива все и началось. В Италии на протяжении многих лет пользовалась большой популярностью серия романов классиков mystery-детектива, от Агаты Кристи до Джона Диксона Карра. Книги этой серии, выпускавшиеся миланским издательством «Мондадори пресс» с 1929 года, имели желтые переплеты, и от них будущий жанр получил свое название (giallo – «желтый» по-итальянски). Вскоре итальянские авторы тоже начали сочинять детективные романы, ориентируясь на импортную классику, и так возникло литературное giallo. Существует оно и поныне; его самым известным образцом считается «Имя Розы» Умберто Эко.

Но кинематографическое giallo, родившееся тридцать лет спустя, сильно отличается от своего литературного собрата. Катализатором появления giallo в кино стал успех хичкоковского «Психоза». Благодаря ему, одним из постоянных персонажей нового жанра становится маньяк-убийца, чьи действия, внешне иррациональные, все же имеют в основе некую извращенную логику, в которую необходимо проникнуть зрителю.

Первыми образчиками giallo, сформировавшими канон жанра, считаются фильмы Марио Бавы «Девушка, которая слишком много знала» (1962) и «Шесть женщин для убийцы» (1964). Уже через год Элио Скардамалья, Риккардо Фреда и Лючио Фульчи ответили своими gialli, окончательно же утвердил новый жанр в своих правах бывший кинокритик Дарио Ардженто, чья дебютная картина «Птица с хрустальным оперением» (1969) стала самым кассовым филь-

мом года в Италии. Этим фильмом Ардженто утвердил еще один характерный прием данного жанра: показ убийства с точки зрения убийцы. На все остальные события, происходящие в картине, мы смотрели глазами главного героя – писателя, переквалифицировавшегося в частного сыщика, но в сценах убийств камера неизменно воспроизводила взгляд маньяка. Аудитория видела искаженное ужасом лицо жертвы, ее отчаянные попытки защититься от ударов ножа или бритвы и – руки убийцы в черных перчатках, выходящие прямо из-за рамки кадра, как если бы они принадлежали самому зрителю. Это вызывало шок у публики, которую насильственно заставляли идентифицироваться с безумным убийцей, и, одновременно, нарушало основное правило хоррора, согласно которому зритель должен смотреть на происходящее с позиции жертвы. Этим приемом Ардженто еще больше обнажил садистический подтекст giallo: отныне данный жанр позволяет зрителю не просто созерцать эффектные убийства, но и получать извращенное удовольствие, как бы «исполняя» их собственными руками – в безопасности кинозала. Подобное удовольствие, похоже, хорошо знакомо и режиссеру. Ардженто сам «совершает» все убийства в своих фильмах; руки убийцы, которые мы видим в кадре – всегда его собственные.

Также одним из фирменных признаков giallo становится таинственный маньяк в черном плаще. Этот персонаж присутствует, наверное, в 70 процентах gialli. Мотивы действий Человека без лица необъяснимы, возможности почти безграничны, как безгранична

Так должен выглядеть идеальный зритель фильма Дарио Ардженто «Опера»

его фантазия в способах умерщвления жертв. В каждом фильме убийца разоблачается и наказывается, но зловещая черная фигура не исчезает вместе с ним. В следующем фильме она появляется вновь, сменив лишь персонификацию – тело своего носителя.

Безусловно, режиссеры gialli не задумывались о сложных метафизических материях, они честно использовали найденный Марио Бавой эффектный образ. Но вне зависимости от их замысла, Человек без лица, прошедший через несколько десятков фильмов, начинает восприниматься как воплощение абстрактного зла, конкретный же маньяк, разоблачаемый в финале каждого фильма, становится его (зла) временным пристанищем.

Giallo часто называют утерянной нитью, связывающей маньякоподобных убийц из романов Фредерика Брауна и Уильяма Айриша с персонажами американских слэшеров, вроде «Хэллоуина» и «Пятницы, 13-е». Сходство очевидно, особенно учитывая, что Дарио Ардженто, сочиняя сценарий «Птицы с хрустальным оперением», опирался на роман Брауна «Кричащая Мими», а один из «отцов» слэшера Джон Карпентер, в свою очередь, вдохновлялся итальянскими триллерами. Что же касается образцово-показательного американского слэшера «Пятница, 13-е» (1980) – то это практически адаптированная для тинейджеров версия фильма Марио Бавы «Кровавый залив» (1970).

Однако эстетически эти жанры имеют мало общего. Слэшеры рисуют узнаваемый быт провинциальных городков и рассчитаны на подростков. Gialli ориентированы на взрослую аудиторию, а их действие, подобно мистическим итальянским фильмам, разворачивается в метафизических «ландшафтах души», которые лишь условно именуются «современной Европой». Италия (или любая другая страна, где разворачивается действие) здесь не более реальна, чем средневековая Германия в готическом фильме Антонио Маргерити «Длинные волосы смерти» или совсем уже загадочная Молдавия в «Маске демона» Марио Бавы. Гулкие пустые улицы, декор, часто представляющий причудливую смесь барокко и поп-арта, неестественное освещение – все это имеет весьма слабую связь с пестрым и шумным итальянским бытом 60–70-х годов.

По структуре повествования giallo неожиданно может напомнить голливудский мюзикл 30-х годов. В мюзиклах проходные сцены, служащие для развития весьма условного сюжета, чередовались с длинными и эффектными музыкальными номерами (так называемыми шоустопперами), которые часто не имели вообще никакой связи с действием фильма. Похожий принцип наблюдается в giallo,

где нарратив служит лишь основанием для демонстрации своего рода шоустопперов – сцен саспенса и убийств, составляющих основу зрелища и часто поставленных как маленькие фильмы в фильме, со своей завязкой, кульминацией и развязкой. ***Убийства-шоустопперы являются жанрообразующими элементами giallo, в то время как формальная детективная интрига сплошь и рядом оказывается надуманной и неправдоподобной.*** Достаточно сказать, что в фильме Серджо Пасторе «Семь платков из желтого шелка» (1972) орудием убийства служит... кот, чьи когти смазаны ядом кураре. Именно этот принцип необязательности, а то и умышленной абсурдности детективного сюжета долгое время вызывал пренебрежение к giallo со стороны американских критиков и прокатчиков.

К примеру, американский прокатчик фильма Марио Бавы «Шесть женщин для убийцы», компания «Американ интернешнл пикчерз» искренне воспринимала его в качестве детектива и поражалась чудовищному ляпу Бавы, уже в названии выдавшего зрителям, сколько будет совершено убийств. Разумеется, это списали на некомпетентность итальянцев по части законов детективного жанра, и название было изменено; в американском прокате фильм именовался «Кровь и черное кружево». Однако вся суть была в том, что «Шесть женщин для убийцы» принадлежали иному жанру. Детективный сюжет интересовал Баву меньше всего; он вообще умудрился «потерять» сыщика в последней трети фильма. Нарратив-расследование в этом фильме выполняет лишь функцию нитки для бус, на которую, как жемчужины, нанизываются визуальные аттракционы-убийства. Название, таким образом, оказывается вполне осмысленным: подобно тому, как известный балет Ролана Пети назывался «Тринадцать танцев», Марио Бава вынес в заглавие количество убийств, честно сообщив зрителям, за что они платят деньги: чтобы увидеть шесть шоустопперов-убийств; изобретательных, зрелищных и часто имеющих сексуальный подтекст.

В большинстве образчиков giallo бывает два слоя повествования: нарративный и изобразительный. В первом, менее важном для авторов, идет полицейское или частное расследование, во втором – главном – вершится нечто вроде причудливого садомазохистского ритуала. Иногда эти два пласта приходят в противоречие, как в фильме Тонино Валери «Мой дорогой убийца» (1971), где снятые в реалистических традициях полицейского кино эпизоды допросов и сбора улик резко контрастируют с изощренными и театральными сценами убийств. В других картинах между двумя уровнями повествования достигается определенный баланс. Но принципиально

важной все равно остается только «хореография смерти». Подобная эстетизация убийств дает возможность отнести большинство кинематографических gialli (в отличие от их литературных аналогов) к категории хоррора, а не детективных историй. Британский киновед Ким Ньюман даже называет Ардженто «Винсенте Минелли от хоррора»[1] (хотя этот титул больше подошел бы Марио Баве).

Если структурно gialli схожи с мюзиклами (или даже порнофильмами, где действует похожий принцип «фальшивого» нарратива), то показ убийств в них вызывает ассоциации с модным шоу. Женское тело в этих сценах фетишизируется, выступая объектом изощренной фантазии маньяка-режиссера-зрителя. Добавим к этому пристрастие итальянских режиссеров показывать сцены убийства с субъективной точки зрения (и почти всегда эта точка зрения принадлежит не жертве, а убийце). ***Навязывание зрителю самоидентификации с маньяком – еще один шокирующий прием giallo, служащий не столько для того, чтобы вызывать страх (ведь убийце, в отличие от жертвы, не угрожает никакая опасность), сколько провоцировать болезненное удовольствие.***

Это бесконечно далеко от Хичкока с его «любовными убийствами». В giallo жертва фактически является моделью в сюрреалистическом акте творчества-убийства, который вершит на экране художник-маньяк. Труп – идеальный в своей завершенности объект приложения творческой фантазии убийцы, его произведение искусства, своеобразный артефакт.

Здесь уместно вспомнить представления Вальтера Беньямина о моде как «пародии на бледный труп», «истине после конца природы». Мода, по Беньямину, начинается там, где органическое фетишистски приравнивается к неорганическому. «В фетишизме секс переходит барьер между органическим и неорганическим миром. Одежда и украшения включаются». Истина очищенного артифицированного бытия, которая исключает всякое жизнеподобие и культивирует смерть как высшее и окончательное состояние красоты, – эта характеристика может быть применена и к итальянским фильмам ужасов, создатели которых никогда не скрывали своей завороженности миром моды. Действия двух самых известных gialli Марио Бавы «Шесть женщин для убийцы» и «Красный знак безумия» разворачиваются в модных домах, где жертвами выступают манекенщицы, а убийцами – модельеры. В экстравагантном giallo Джулиано Карнимео «Откуда эти странные капли крови на теле Дженнифер?» (1972) героини

[1] Винсенте Минелли – классик американского мюзикла 40–50-х годов.

работают фотомоделями. Ардженто сам поставил модное шоу для Дома Труссарди, где манекенщиц «убивали» на подиуме и упаковывали в мешки. Даже когда действие фильма не связано сюжетно с миром моды, эта связь присутствует в визуальном ряде. Так, в «Сумерках» (1982), когда убийца фотографирует трупы своих жертв, его снимки стилизованы под работы Хельмута Ньютона.

Главная героиня giallo ясна с первых же кадров фильма. Это активно действующий персонаж, отвечающий за развитие сюжета. Она либо сама идет по следу маньяка, либо другим способом провоцирует его «творческую фантазию». Тем самым она всегда отчасти ответственна за действия убийцы, и направленная против нее агрессия воспринимается ожидаемой и закономерной (по принципу «нельзя быть на свете красивой такой»). Однако она не похожа на фаллических женщин-«термафродитов» вроде Эллен Рипли из «Чужих» и Кларис Старлинг из «Ганнибала». Ее красота носит оттенок виктимности, которая в любой момент грозит обернуться «объектностью» трупа. Манекенщица, модель, уже превращенная в артефакт и сама себя воспринимающая в этом качестве, снова оказывается идеальной героиней. Так, исполнительница главной роли в «Опере» (1987) Кристина Марсиллак в реальной жизни была манекенщицей у Армани, а ее сестра Бьянка, тоже модель, сыграла главную роль в триллере Лючио Фульчи «Дьявольский мед» (1988). Героинями gialli также побывали Мишель Мерсье, Урсула Андресс, Джейн Биркин, а звездой жанра стала фотомодель Эдвига Фенек, которая представляла собой тип знойной красавицы-южанки и прославилась в целой серии gialli продюсера Лучано Мартино (часто снятых его братом, режиссером Серджо Мартино), начавшейся в 1970 году фильмом «Странный порок сеньоры Уорд». Фенек не боялась предстать на экране полностью обнаженной и участвовать в откровенных сексуальных сценах. Картины с ее участием – это первые эротические триллеры, часто более изощренные и двусмысленные, чем «Основной инстинкт».

Дарио Ардженто сделал итальянский хоррор еще более порочным, трансформировав героиню в хрупкую девушку-подростка. Похожая на Белоснежку Джессика Харпер, фарфоровая куколка Дженнифер Конелли, Кристина Марсиллак с глазами, как у Бэмби, – все арджентовские актрисы выглядят олицетворением чистоты и невинности, но фильмы Ардженто благодаря этому неожиданно обнаруживают родство с романами де Сада, где целомудренная добродетель отдается на поругание торжествующему пороку.

Ардженто также является одним из немногих мастеров giallo, кто серьезно относится к детективной интриге в своих фильмах (что все

равно не отменяет доминирование в них визуальных аспектов). В одном из интервью он так обозначил свою формулу развития детективного сюжета: «от рационального к гиперрациональному и через иррациональное к полному безумию». На практике эта формула воплощается следующим образом: герой (как правило, иностранец или женщина), существующий еще в некоем реалистическом пространстве, становится свидетелем события, смысл которого ускользает от него (и от зрителя). Пытаясь понять, объяснить увиденное, герой предпринимает некие шаги и незаметно переступает грань между «рацио» и «хаосом». (Здесь уместно вспомнить представление Фрейда о жутком как о чем-то, «что должно было оставаться тайным, скрытым, но выдало себя».) Увиденное героем не должно было оказаться увиденным, неназываемое не хочет, чтобы его назвали, и чем ближе герой подходит к разгадке тайны, тем страшнее ощущается неотвратимость наказания за это.

Если герои Бавы находятся на нейтральной полосе между иллюзией и реальностью, то у Ардженто эта граница стирается вовсе. С момента своего невольного расследования герой оказывается в сюрреалистическом мире, населенном фантомами и монстрами подсознания. Все страхи ночи ополчаются против него, персонифицируясь в грозной и неуязвимой фигуре Человека без лица.

Как следствие этого, в арджентовских gialli ничто не происходит рационально и ни одно событие не постигается здравым смыслом. Даже улики, нечаянные и страшные следы, которые оставляет призрачный Человек без лица в материальном мире, не имеют ничего общего с логикой – они связаны между собой ассоциативно и, по сути, так же безумны и абсурдны, как и окружающее героя пространство. В этом пространстве нет никакой опоры, даже органы чувств постоянно лгут героям. Апофеоз – фильм «Кроваво-красный» (1975), где герой считает, что видел в квартире убитой женщины сюрреалистическую картину, тогда как на самом деле он видел отраженное в зеркале лицо убийцы. Спасения нет, даже если сорвать маску с Человека без лица. Разгадка тайны часто оказывается еще более шокирующей, чем само преступление, и, вместо того чтобы восстановить порядок вещей, лишь подталкивает к пропасти рассудок героя. Так, в финале «Кроваво-красного», в жестокой схватке уничтожив убийцу, герой оказывается в невероятно долго опускающемся вниз – в бездну – лифте. Наконец лифт останавливается, и кадр его узорной решетки резко сменяется крупным планом лица героя, отраженного в луже застывшей крови (как ранее лицо убийцы отражалось в зеркале). Эта сцена стала хрестоматийной и неод-

нократно цитировалась (вспомним хотя бы опускающийся лифт в финале «Сердца Ангела» или луну, отражающуюся в кровавой луже, в прологе «Луны в сточной канаве»).

Несмотря на то, что, снимая свои лучшие фильмы, Ардженто вдохновлялся текстами Томаса Де Куинси (названия «Кроваво-красный» и «Суспирия» являются прямыми цитатами, соответственно, из эссе «Убийство как вид изящных искусств» и «Откровение из бездны»), его ближайший литературный аналог – безусловно, Говард Лавкрафт. И для того и для другого иррациональный ужас кроется в запретном знании, которое становится причиной безумия и гибели их героев. Для Лавкрафта это знание заключено в глубинах древнеегипетских храмов и остатках доисторических культов, у Ардженто же демоны таятся в самой мифологии культуры – в старинных манускриптах, барочной и модернистской архитектуре, скульптуре, живописи. «Инферно» (1980) – самый космический и самый авторский фильм Ардженто – фактически исчерпывающее высказывание на эту тему. В этой картине почти отсутствует сюжет; она представляет собой набор слабо связанных между собой эпизодов, в которых все, кто прочитал книгу мифического алхимика Варелли, погибают страшно и неестественно. Здесь тоже есть Человек без лица, но он более не является существом из нашего мира: в его оболочке скрывается Mater Tenebrarum – одна из трех матерей зла. Таким образом, идея giallo, придя к чисто мистической разгадке детективного сюжета, добралась до своего логического завершения, еще раз подтвердив свою принадлежность к области хоррора.

* * *

Несколько лет назад мы с коллегой Анжеликой Артюх получили возможность расспросить самого Дарио Ардженто о том, что есть фильм ужасов по-итальянски. Вот фрагмент этого интервью:

– *Как бы вы определили специфику жанра giallo?*

– Это очень итальянский жанр. Он включает в себя элементы многих жанров: что-то от mystery, что-то от триллера, что-то от полицейского фильма. Обязательно – секс и связанные с ним проблемы. Плюс юмор. Это постмодернистский жанр.

– *Известно, что вы не любите снимать фильмы по литературным произведениям. Вы отказали Стивену Кингу, предлагавшему вам экранизировать «Участь Салема», и Дино Де Лаурентису, который просил вас сделать фильм по Агате Кристи. Почему вы потом изменили свое мнение и сняли «Призрак оперы» (1998) по роману Гастона Леру?*

– Я действительно не люблю снимать фильмы по литературным произведениям, я люблю сам писать сценарии. Но «Призрак оперы» – особый случай. «Призрак оперы» с Лоном Чейни был первым фильмом ужасов, который я увидел, еще когда был маленьким мальчиком. Над этой историей я размышлял много лет. И первый вариант сценария «Призрака оперы» я написал уже давно, сразу после «Суспирии». Даже хотел, чтобы действие его происходило в России. Но потом решил пойти за Гастоном Леру и оставить действие в Париже. Короче говоря, для меня «Призрак оперы» – это не фильм по литературному произведению, это практически мой сюжет. Я столько лет над этим думал, что это стало частью меня.

– В одном из интервью вы сказали: «Я люблю всех своих убийц!» За что вы их любите?

– Мои убийцы не слишком ужасны. Это не Фредди Крюгер и не какие-то там жуткие монстры, как в американском кино. Это живые люди, в которых есть часть меня. Я их понимаю. Я понимаю людей, у которых мораль отлична от нашей. Только в этом дело.

– Во всех сценах, где появляются руки убийцы, это всегда ваши собственные руки. Чем руководствуетесь вы и ваши руки при выборе холодного оружия? Может быть, вы коллекционер?

– Вовсе нет. Все зависит от идеи фильма. Иногда я придумываю оружие, которого не существует в природе, и заставляю сделать это оружие на заказ.

– Практически все ваши фильмы имели проблемы с цензурой. Стали ли вы с возрастом более покладистым в отношениях с цензорами?

– Нет, более покладистым я не стал и моя ненависть к цензуре не исчезла. Я даже придумал сюжет на эту тему. Это история о молодой паре. Она – на последнем месяце беременности. Однажды вечером по телевизору показывают мой фильм «Опера». Они очень любят его, садятся перед телевизором, начинают смотреть. И неожиданно она замечает, что цензура вырезала некоторые сцены. И это ее так расстраивает, что у нее происходит выкидыш. Тогда муж решает отомстить. Он находит всех людей из цензурного комитета, которые порезали фильм, и убивает их.

– На многих фильмах вы работали с мастером по спецэффектам Серджио Стивалетти. А в 1997 году он сам дебютировал в режиссуре фильмом ужасов «Восковая маска», продюсером и соавтором сценария которого стали вы. Это вы подтолкнули его к смене профессии?

– Я не очень богат, но какие-то деньги зарабатываю. И пытаюсь их вкладывать, чтобы другие люди тоже могли снимать кино. Я продюсировал фильмы некоторых моих ассистентов: «Демонов» Ламберто Бавы, например. Затем я продюсировал два фильма ужасов Микеле Соави – «Церковь» и «Секта». Он сейчас стал известным режиссером. Потом и Стивалетти сказал, что чувствует готовность снять кино. Мы вместе написали сценарий, и он снял хорошую картину. Я надеюсь, что буду его продюсером и впредь. По-моему, его талант очевиден.

– Микеле Соави куда-то исчез после фильма «Делламорте Делламоре». Он снял что-нибудь еще с тех пор?

– Нет. Я пытался уговорить его снять новую картину, но у него был творческий кризис. Надеюсь, что скоро он придет в себя и снова что-нибудь сделает. Пять лет уже прошло[1].

– Как бы вы определили итальянскую традицию ужасов – от Марио Бавы до наших дней?

– Она развивалась спорадически. Это не было сильным течением. Просто несколько талантливых людей снимали свои фильмы. Они не создали собственные школы.

– Ряд ваших фильмов конца 90-х, таких как «Восковая маска» и «Призрак оперы», тяготеют к готической мелодраме ужасов

[1] В 2005 году Микеле Соави стал помощником режиссера на съемке фильма Терри Гиллиама «Братья Гримм». А через год и сам вернулся к режиссуре криминальным фильмом «Поцелуй на прощание».

в стиле студии «Хаммер». Вы раньше никогда костюмных фильмов не делали. Это какая-то новая концепция?

– Нет. Я только сделал эти фильмы и все. Это просто эпизод в моей жизни. Мой следующий фильм будет опять giallo.

– Маленький наивный вопрос: почему в «Суспирии» ведьмы говорят по-русски?

– Что? Ах, да. Я тогда подумал, что они должны говорить на особом языке. В тот период я как раз интересовался эзотерическим течением в России начала XX века. Была, например, знаменитейшая ведьма Блаватская, был Гурджиев – вы, наверное, слышали о них. Я подумал, что это важно. Тем более что ведьмы в «Суспирии» говорят и о балете. Поэтому я и придумал, что все начальство в балетной школе – русские. Я всегда мечтал снять фильм в России. Даже у моей дочери русское имя – Ася (на самом деле дочь Дарио Ардженто и актрисы Дарии Николоди зовут Asia. – *Д. К.*). Я дал ей это имя в честь русской поэтессы Цветаевой[1]. Теперь я вижу, что в России тоже есть мои почитатели. Поэтому я надеюсь, что смогу когда-нибудь снять фильм здесь.

[1] Вероятно, Д. Ардженто имел в виду сестру поэтессы Марины Цветаевой – Анастасию. – *Прим. ред.*

Глава 10

Американский хоррор 70-х годов. Возникновение слэшера. Джордж Ромеро, Брайан Де Пальма и концепция «ужаса в обыденном».

В то время как европейский фильм ужасов становился все более барочным по духу и изощренным по стилистике, американский хоррор в тот же период двигался в противоположном направлении: к концепции «ужаса в обыденном». Концепция была весьма оригинальна: до тех пор, от немецкого экспрессионизма и до итальянских gialli, фильм ужасов являлся урбанистическим жанром. Если он и покидал пределы больших городов, то лишь для того, чтобы перенести действие в старинные замки и склепы. Однако в 70-е годы в США выходит целая обойма брутальных триллеров и хорроров, местом действия которых становится реалистически изображенная американская провинция, где ни замков, ни склепов и в помине нет. Среди самых знаменитых фильмов этого рода: «Дуэль» (Стивен Спилберг, 1971), «Последний дом слева» (Уэс Крейвен, 1972), «Техасская резня бензопилой» (Тоуб Хупер, 1974), «Челюсти» (Стивен Спилберг, 1975), «Кэрри» (Брайан Де Пальма, 1976), «Смертельная ловушка» (Тоуб Хупер, 1976), «Есть глаза у холмов» (Уэс Крейвен, 1977), «Хэллоуин» (Джон Карпентер, 1978), «Ужас Эмитивилля» (Стюарт Розенберг, 1979). Эти фильмы значительно различаются по стилистике и художественным предпочтениям создателей, от ультрамалобюджетного «Последнего дома слева» до первого в истории блокбастера «Челюсти». Но всех их роднило между собой желание уйти от театрального мистико-готического антуража и погрузить страшные сюжеты в привычную для большинства американцев среду обитания: маленькие, провинциальные городки, где все друг друга знают и где, кажется, никогда ничего не происходит. Именно из таких городков были родом многие режиссеры этого направления,

и в своих первых фильмах они нередко воспроизводили реалии собственной юности, добавляя для остроты парочку новых ингридиентов, типа: а что если ваш сосед, в этот момент заботливо подстригающий свою лужайку, на самом деле – убийца-каннибал?

Одноэтажная Америка, с ее уютными домиками, аккуратными газонами и улыбчивыми жителями, в фильмах ужасов 70-х годов предстала не менее таинственной и опасной, чем Трансильвания из классических картин студии «Юниверсал».

Идея была свежа, фильмы сделаны лихо и с задором, а потому пользовались заслуженным успехом. Однако в самой концепции был серьезный изъян: установка на реалистический антураж сильно обедняла арсенал художественных приемов. Пока создатели фильмов были молоды, они компенсировали этот недостаток энергией и юмором. Но уже в 80-е годы им понадобились дополнительные приманки. Поэтому американский фильм ужасов стал все чаще ориентироваться на подростков – тех самых, из провинции. В картинах начинает появляться специфический пубертатный юмор, а также нравоучительные интонации – нельзя же подавать дурной пример детишкам. Некогда новаторский и радикальный «ужас в обыденном» стремительно деградирует: в 1982 году создатель «Техасской резни бензопилой» Тоуб Хупер снимает под продюсерским присмотром Спилберга «Полтергейст» – консервативный ужастик, прославляющий семейные ценности среднего класса, а в 1984-м бывший профессор английской литературы Уэс Крейвен начинает потешать тинейджеров комедиями ужасов про маньяка в полосатом свитере и с похожей на пиццу физиономией – «Кошмар на улице Вязов».

С этими же процессами связано и исчезновение настоящей готики с киноэкранов в эпоху рейгановского консерватизма – как морально устаревшей и идеологически сомнительной. Поколению яппи приходится более по душе дистиллированная спилберговская модель хоррора, заложенная «Полтергейстом». Ее основу составляет столкновение неких фундаментальных ценностей – как правило, семейных – с враждебной, хаотической стихией потусторонних сил. Разумеется, семейные ценности всегда торжествуют, и весь вопрос в том, с каким количеством кинематографических аттракционов и компьютерных спецэффектов будет одержана эта победа. Дарио Ардженто, пытавшийся в 80-е годы раскрутить «Юниверсал» на новую версию «Франкенштейна», получил от студийных боссов однозначный ответ: «Готика умерла! Зрители больше не хотят этой старомодной ерунды».

При этом нельзя сказать, что американские мастера хоррора 70-х не пытались адаптировать идеи и стилистику европейского – в пер-

вую очередь, итальянского – фильма ужасов того же периода. Дальше всех здесь продвинулся Брайан Де Пальма – один из самых ярких представителей поколения «киношпаны»: молодых выходцев из киношкол, пришедших в кинематограф в 60-е годы (в киношпане также числились Мартин Скорсезе, Френсис Форд Коппола, Джордж Лукас, Уильям Фридкин и многие другие будущие классики американского кино).

Виртуозный мастер киноформы, чьи фильмы представляют собой не столько любимое американцами «рассказывание историй», сколько формалистические упражнения в технике саспенса, Де Пальма никогда не тяготел к «ужасу в обыденном», хотя и снял один из самых влиятельных фильмов этого направления: первую в истории экранизацию Стивена Кинга «Кэрри». Большинство его картин – это урбанистические триллеры, близкие по стилю к итальянским giallo, с театральными, «оперными» сценами убийств и позаимствованными у Хичкока и Антониони вуайеристскими мотивами. Сам себя именующий визуальным стилистом, Де Пальма заявляет, что никогда не откажется от сцен насилия, потому что они «наиболее кинематографичны». Издеваясь над критиками, называющими его фильмы «подглядыванием за теми, кто подглядывает за подглядывающими», он регулярно повторяет, что «кино – это разновидность вуайеризма». Уже после выхода его первых фильмов ужасов – «Сестры» (1973) и «Призрак рая» (1974) – убежденные феминистки и замшелые консерваторы твердо сошлись в одном: место Де Пальмы не на съемочной площадке, а в сумасшедшем доме.

Возможно, самой радикальной в художественном отношении картиной Де Пальмы стал «Одетый для убийства» (1980), где была детально воспроизведена эстетика giallo, включая шоустопперы-убийства и характерный образ маньяка – Человека без лица, в черном плаще и перчатках. Американская критика радостно набросилась на обильные цитаты из Хичкока, усмотрев в картине очередную вариацию на тему «Психоза», но не заметив при этом, что цитаты носили пародийный характер. Достаточно сказать, что Де Пальма сделал убийцей страдающего раздвоением личности психоаналитика – кощунственный ход по отношению к Хичкоку, для которого психоаналитик – последний оплот цивилизации, жрец «рацио», своим могуществом защищающий разум и душу обывателя от посягательств лавкрафтовских демонов хаоса. Это возможно только для giallo, где психология (в той незначительной мере, в какой она там присутствует) представляется как разновидность магии и тяготеет к Юнгу, а не к Фрейду.

Стилистика giallo в триллере Брайана Де Пальмы «Одетый для убийства»

Самым прозорливым оказался Дэвид Энсен, написавший об «Одетом для убийства»: «Еще никто так убедительно не показывал на экране всю порнографичность насилия; это подлинно декадентский шедевр» [1]. Он ошибся лишь в одном – итальянские режиссеры с их «порнографическим реализмом» продвинулись в этой области еще дальше, чем Де Пальма. Однако и того, что было показано в «Одетом для убийства», оказалось достаточно, чтобы спровоцировать общественный скандал и полемику в прессе. Феминистки и представители организаций, выступающих против насилия в кино, призывали американцев бойкотировать картину, устраивали митинги и пикеты у кинотеатров с лозунгами типа: «Убийства женщин не эротичны!» или «Де Пальма – садист и маньяк!» Как обычно бывает в таких случаях, борцы за нравственность только сыграли на руку популярности фильма; в итоге, «Одетый для убийства», снятый всего за 6,5 миллионов долларов, стал одним из кассовых хитов сезона.

Другим популяризатором стилистики giallo в Америке стал Джон Карпентер. Он написал сценарий триллера «Глаза Лауры Марс» (Ирвин Кершнер, 1978), действие которого происходило в арт-галерее, а жертвами оказывались фотомодели, и сам в том же году поставил «Хэллоуин», фактически являвшийся настоящим giallo, но адаптированным для концепции «ужаса в обыденном». Проще говоря, фильм Карпентера был лишен стилистической изощренности и сексуальной провокационности итальянских оригиналов. Он не только не вызвал

[1] Цит. по кн.: *Дунаевский А., Генералов Д.* Голливуд. Новые короли // СПб., 1997. С. 320.

скандала, но и породил множество подражаний, став основой нового субжанра фильма ужасов – слэшера. Вопреки расхожему мнению, большинство слэшеров во второй половине 70-х годов снимались не в США, а в Канаде, но с прицелом на американский рынок.

Принципиальное отличие слэшера от giallo не только в приземлении, обытовлении действия. Не менее показательно различие проявляется в образе главной героини. И в том, и в другом жанре женщины часто бывают центральными персонажами. Но в слэшерах героиня, которую специалистка по гендерным проблемам в кино Кэрол Кловер остроумно именует Последней Девушкой (Final Girl), является героиней лишь потому, что остается в живых. В финале зрителю просто не с кем больше себя идентифицировать – все остальные персонажи, включая маньяка, погибают. Последняя Девушка не выделяется из сонма других героинь внешне или интеллектуально; это типичная «девочка из соседнего подъезда». Ее единственное отличие от прочих персонажей заключается в том, что она чуть лучше прячется, чуть быстрее бегает, чуть громче визжит, а в конце у нее под рукой случайно оказывается нож, молоток или пистолет.

Любая из заявленных в прологе фильма героинь может оказаться Последней Девушкой. Любая из них может внезапно погибнуть. В лучших слэшерах, таких как «Пятница, 13-е» (Шон Каннингхем, 1980) и «Убийца Розмари» (Джозеф Зито, 1981), это рождает дополнительное напряжение. В посредственных – создает невозможность зрительской идентификации с кем-либо вообще.

* * *

Самым значительным вкладом американского кино в жанр хоррора в 70–80-е годы стал, без сомнения, эпос Джорджа Ромеро про живых мертвецов. Леонард Молтин в своем справочнике «Муви энд видео гайд» даже именует «Ночь живых мертвецов» (1968) «краеугольным камнем современного фильма ужасов».

Родившийся в 1940 году в Нью-Йорке (в один год с Брайаном Де Пальмой и Дарио Ардженто), Джордж Ромеро попытался снять свой первый фильм на восьмимиллиметровую камеру еще в 14 лет. Увы, неудачно: полиция арестовала юного режиссера, когда он в художественных целях поджег манекен на крыше своего дома. Отсюда берет начало авторский стиль Ромеро: врожденная любовь к хоррору соединяется в нем с приобретенной на личном опыте неприязнью к властям – как государственным, так и студийным.

В 1962 году Ромеро уехал из Нью-Йорка, чтобы основать собственную продюсерскую компанию в Питтсбурге. Он делал рекламу

и учебные фильмы, а в 1968 году наконец отважился на съемки игрового кино. Недостаток денег Ромеро компенсировал оригинальным сценарным решением: в его фильме мертвые впервые в истории должны были есть живых. Сначала кино так и называлось – «Ночь пожирателей плоти», но по ходу съемок Ромеро изменил название на «Ночь живых мертвецов», справедливо посчитав, что не следует заранее раскрывать карты.

Ультрамалобюджетный (стоимостью всего 114 тысяч долларов), черно-белый, не слишком качественно сделанный фильм стал хитом драйв-инов. Парадоксально, но именно техническое несовершенство «Ночи живых мертвецов» стало причиной превращения фильма в культовое явление. Ромеро просто был вынужден отказаться от всех штампов, сочиненных за полстолетия существования фильмов ужасов. В «Ночи...» нет ни открывающихся гробов, ни пыльных старинных склепов, ни окровавленных рук, скребущих могильную землю. Похожие на бомжей субъекты вяло бродят по округе, проявляя нездоровый интерес к живым. Что подняло мертвецов из могил – неизвестно, они просто есть и все тут. В этом весь ужас.

Отсутствие тщательно выстроенных мизансцен и не очень четкая картинка, снятая подрагивающей ручной камерой, придают событиям фильма репортажную документальность. Сюжет нарочито непритязателен: группа людей забаррикадировалась в пустом доме и держит оборону против превосходящих сил зомби. (Здесь Ромеро

В аду больше не осталось места: «Ночь живых мертвецов»

проводит ироническую параллель с похожей сценой из «Рождения нации» Д. У. Гриффита.) Ситуация кажется совершенно безнадежной, а потому название фильма приобретает двусмысленный оттенок. По сути, все герои картины – живые мертвецы, только некоторые из них еще не знают об этом.

Как часто бывает, слишком успешный дебют стал настоящим проклятием для начинающего режиссера. Напрасно Ромеро пытался доказать, что может снимать более утонченные фильмы, вроде мистического триллера «Сезон ведьмы» (1973), сделанного под явным влиянием Бунюэля, или гениального вампирского ужастика «Мартин» (1978). Фанаты требовали от него только мертвечины.

И вот в 1978 году Ромеро, присмотрев в городке Монровилль огромный супермаркет с эскалаторами, сверкающими витринами и разукрашенными манекенами, написал сценарий «Рассвета мертвецов». В целом «Рассвет...» повторял сюжет «Ночи...», но был более масштабным и двусмысленным: под крышей супермаркета – этого бастиона цивилизации XX века, где имеется все, от запаса воды и еды до оружия и патронов – находят убежище герои фильма, среди которых беременная женщина, два солдата национальной гвардии и тележурналист. Сатирический подтекст фильма был очевиден: оборону супермаркета от живых мертвецов вполне можно было трактовать как пародию на отношения процветающего Запада с нищими странами третьего мира – что большинство критиков впоследствии и сделали.

Ромеро не мог снять «Рассвет мертвецов» на собственные средства, но связываться с крупными голливудскими студиями категорически не желал: их боссы наверняка потребовали бы серьезных изменений в сценарии. Услышав, что итальянский хоррор-маэстро Дарио Ардженто хочет попробовать себя в качестве продюсера, Ромеро незамедлительно вылетел в Рим на переговоры.

По собственному признанию, Джордж Ромеро всегда восхищался фильмами Ардженто, в особенности «Кроваво-красным» и «Суспирией», а потому очень волновался, что не произведет надлежащего впечатления на живого классика. Но при встрече выяснилось, что Ардженто испытывал такой же трепет перед фильмами Ромеро. В результате, их сотрудничество оказалось на редкость удачным. «Ардженто был идеальным продюсером, – вспоминал позднее Ромеро. – Он совершенно не вмешивался в мою работу, не то что Спилберг какой-нибудь».

Правда, идеальный продюсер все же навязал режиссеру свою любимую рок-группу «Гоблин», вместе с которой сам написал саунд-

трек фильма. «Честно говоря, это было не совсем то, что я планировал, – констатировал Ромеро. – Но у этих парней была такая невероятная энергетика, что я вставил их темы в фильм».

В награду за компанейский нрав и сговорчивость Ардженто получил право смонтировать собственную версию фильма для европейского проката. Она называлась «Зомби» и отличалась от ромеровского оригинала отсутствием иронии и обилием крови.

«Зомби» стали кассовым хитом в Европе, а «Рассвет мертвецов» собрал 40 миллионов долларов по всему миру. По меркам 70-х годов – это огромная сумма, особенно если учесть, что «Рассвет...» – один из немногих американских фильмов, не прошедших рейтинговую комиссию Ассоциации кинопроизводителей и прокатчиков, без чего, как было принято считать, кассового успеха добиться невозможно.

После этого триумфа Ромеро и Ардженто решили выпустить продолжение «Рассвета мертвецов». Они даже сочинили сценарий, но тут им дорогу перебежал плодовитый халтурщик Лючио Фульчи. В 1979 году Фульчи снял собственный фильм про живые трупы. В европейском прокате подделка шла под названием «Зомби-2», и оригинальный сиквел был загублен на корню. Этот инцидент положил начало открытой вражде между Ардженто и Фульчи. На протяжении 15 лет они обменивались взаимными колкостями в прессе и помирились лишь в середине 90-х, незадолго до смерти Фульчи.

А Ромеро продолжал с переменным успехом снимать в Америке. Фильм-альманах по произведениям Стивена Кинга «Парад ужасов» был благосклонно принят зрителями. Но снятая наконец в 1985 году новая картина про зомби «День мертвецов», в которой толпа ожившых покойников осаждает, для разнообразия, военный бункер, не принесла тех прибылей, на которые рассчитывал режиссер.

В 1990 году Ромеро снова работает вместе с Ардженто над фильмом «Два злых глаза» – экранизацией новеллы Эдгара По. Однако эту картину ждал уже откровенный провал. В 90-е, из-за возникновения так называемого «блокбастера ужасов», интерес к малобюджетным хоррорам снижается. Но Ромеро упорно не хочет идти на компромиссы. Бюджеты его картин в этот период становятся все меньше, а отношение к американской действительности – все критичнее. К примеру, в фильме «Вышибала» герой, типичный представитель среднего класса, в прямом смысле слова теряет свое лицо. Это уже не в буквальном смысле слова хоррор, скорее – замаскированная под фильм ужасов сатира.

В 2002 году Ромеро хотел перенести на экран популярную компьютерную игру «Обитель зла», но продюсеры предпочли ему молодого режиссера Пола Андерсона. А в 2004 году беднягу снова «обокрали»: ремейк «Рассвета мертвецов», сделанный Заком Снайдером, беспардонно позаимствовал некоторые идеи, придуманные Ромеро для «Обители зла». И тогда наш герой решил снова воскресить своих зомби.

Трилогия превратилась в тетралогию. Четвертый фильм сериала, снятый в 2005 году, носил название «Земля мертвецов» и был самым дорогим из всех: его бюджет составил 18 миллионов долларов. Среди исполнителей впервые оказались известные актеры, такие как Дэннис Хоппер, Джон Легуизамо и Азия Ардженто – последняя, видимо, в память о многолетней дружбе с ее отцом.

«Земля мертвецов» прошла в прокате успешно, уже за первые две недели демонстрации окупив бюджет. И Ромеро решил продолжать свой эпос. В 2008 году на экраны вышли «Дневники мертвецов». Нечего покойникам простаивать, они должны работать и приносить прибыль.

В своей новой картине режиссер возвращается к истокам: в самое начало непонятного восстания мертвецов. Несколько студентов киноколледжа решают запечатлеть на пленку все происходящее – для будущих поколений, так сказать. Откуда должны взяться будущие поколения, если человечество на грани глобальной катастрофы, в фильме не уточняется. Возможно, это будущие поколения живых мертвецов.

В общем, студенты путешествуют по провинциальным городкам – дабы узнать, что случилось с их семьями – и попутно фиксируют на пленку все происходящее. Поэтому практически весь фильм снят субъективной камерой, «под документ», и отличается нарочито неряшливым монтажом – студенты все-таки. В отличие от предыдущей «Земли мертвецов», здесь нет ни звезд, ни масштабных декораций, а спецэффекты сделаны по принципу «дешево и сердито». Зато, как всегда в фильмах Ромеро, в «Дневниках мертвецов» имеется изрядная порция социальной сатиры, а также жестокие сцены убийств и каннибализма.

Критики и поклонники фильмов ужасов отнеслись к новому творению Ромеро неоднозначно. Одни утверждали, что это радикальный возврат к тому ультранезависимому, «партизанскому» методу производства картин, каким была в далеком уже 1968 году сделана легендарная «Ночь живых мертвецов». Другие заявляли, что никакого возврата к традициям независимого кинематографа в фильме

нет, а есть лишь полная утрата профессионализма и даже здравого смысла.

Разумеется, талантливый и многоопытный Джордж Ромеро не растерял на старости лет профессиональное мастерство. Просто он сам, в некотором смысле, оказался жертвой своих персонажей. Ведь кроме пяти фильмов про зомби, на его счету имеется много других картин, нередко более совершенных по части художественного качества. Но зрители словно бы и не замечали этих фильмов. Десятилетиями они требовали от режиссера только ходячих трупов. В конце концов Ромеро сдался. Последние годы он снимает кино только про живых мертвецов.

И в этом заключается настоящий ужас.

ЧАСТЬ III

ВОКРУГ СВЕТА

Глава 11

Японские кайданы. Эпигонство или самобытность? Западное влияние. Эдогава Рампо и рождение эрогуро.

В 1998 году японский фильм ужасов «Звонок» прошелся по экранам Юго-Восточной Азии, как цунами, побив национальный рекорд кассовых сборов и заставив содрогнуться кинорынки Гонконга, Тайваня и Южной Кореи. Когда отбоялись азиаты, пришел черед Европы и Америки. Через год на фестивале фантастики в Брюсселе «Звонку» вручают главный приз, а многочисленные издания, специализирующиеся на фильмах ужасов, включают его в символические десятки «самых страшных фильмов всех времен и народов». Тем временем в Азии нарастает «звонкомания» – фильмы, имеющие прямое или косвенное отношение к первому «Звонку», выходят один за другим: «Звонок-2», «Звонок-о: Рождение», «Звонок: спираль», «Звонок: вирус». Призраки бледных девочек с распущенными черными волосами активно обживают разнообразные электроприборы: телевизоры, холодильники, компьютеры, мобильные телефоны, фотоаппараты; пожалуй, на сегодня только вентиляторы остались не заселенными. Влияние «Звонка» на американскую хоррор-сенсацию конца века – «Ведьму из Блэр» – признается даже самими создателями этой картины. Когда Стивен Спилберг приобрел права на голливудский ремейк «Звонка», это стало фактически официальным свидетельством нового статуса японцев как законодателей мод в жанре хоррор. Снятый бывшим создателем эротических фильмов Хидэо Накатой, «Звонок» стал для многих западных зрителей образцово-показательным азиатским хоррором. Только профессиональные киноведы знали, что традиция японских фильмов ужасов существует уже полвека, и «Звонок» не является ее типичным представителем.

Сюжет «Звонка», основанный на одноименном романе Кодзи Судзуки, напоминает универсальный для всех стран городской

фольклор в стиле: «мальчик посмотрел кассету и умер, девочка посмотрела кассету и умерла, – а сейчас ее смотришь ты!» Именно с такой легенды о проклятой кассете фильм и начинается: ее в первой же сцене рассказывает девочка своей подружке, после чего миф незамедлительно претворяется в реальность. За расследование странных смертей школьников берется молодая журналистка Рейко Асакава (в романе это был мужчина, но режиссер Наката решил, что красивая женщина лучше привлечет внимание публики), она находит кассету и смотрит ее – после чего понимает, что ей осталось всего семь дней, чтобы разгадать тайну и избежать смерти.

Определенным новаторством можно считать аскетичность фильма, сделанного минималистскими средствами и придерживающего свой единственный шоустоппер со спецэффектами до самого финала. Но это в известной степени связано с его скромным бюджетом – всего полтора миллиона долларов. Хидэо Наката решительно отсекал все, что не связано с основным действием. Никакой любовной линии, никаких лишних подробностей жизни и быта героев – все подчинено одной цели: затянуть зрителя в атмосферу кошмарного сна, от которого невозможно проснуться. Зато для того, чтобы выполнить эту задачу, создатели фильма не жалели ни сил, ни времени. Так, например, чтобы передать жуткий звук телефонного звонка, раздающегося после просмотра кассеты, композитор Кендзи Каваи (некогда прославившийся саундтреком культового аниме «Призрак в доспехах») смешал звонки четырех различных типов телефонов. Звуковые эффекты записывались на 50 дорожках. Создавая сюрреалистическую запись на проклятой кассете, Наката ориентировался на «Андалузского пса» Луиса Бунюэля, а также на образчики так называемой «спиритической фотографии». Среди других источников своего вдохновения он позднее называл фильмы Дэвида Кроненберга и Дарио Ардженто, но не упоминал ни одного японского хоррора.

И это не случайно. Успех «Звонка» был вызван не тем, что он принадлежит японской культуре, а наоборот – тем, что он абсолютно универсален и космополитичен. Порожденная им мода связана со странной способностью Запада лучше воспринимать некоторые собственные идеи, когда они в виде экзотики возвращаются к нему с Востока. Потому что главная идея «Звонка» – беззащитность современного рационально мыслящего горожанина перед вторжением архаического зла – проникла в Японию именно с Запада. Героям фильма, столкнувшимся со сверхъестественной тайной, даже не приходит в голову обратиться к священнику, провести ритуал из-

гнания злых духов или хотя бы просто помолиться, как сделали бы их экранные предшественники еще двадцать лет назад. Это совсем не типично для Японии, где разнообразные ритуалы и способы «дипломатических отношений» с душами умерших разрабатывались веками. Зато на Западе на тему «Бог умер, но дьявол остался и правит бал» было снято немало картин – от «Ребенка Розмари» Романа Поланского до «Убей, дитя, убей» Марио Бавы (последний фильм даже сюжетно напоминает «Звонок»). По части технологий страха «Звонок» тоже не несет ничего нового. Согласно древним поверьям любой предмет, имеющий форму окна – зеркало, картина, колодец и т. п. – может оказаться входом в потусторонний мир. Трудно даже сосчитать, в скольких страшных историях, начиная с XVIII столетия, призрак вылезает из старинного портрета или выходит из зеркала. Однако многим зрителям этот сюжет кажется актуальнее, когда разыгрывается загадочными восточными людьми и когда призрак появляется не из портрета, а с экрана телевизора или компьютерного монитора, которые также имеют форму окна, и в этом качестве ничем не лучше зеркала или колодца (кстати, тоже присутствующих в «Звонке»).

Проще говоря, своим триумфом «Звонок» обязан определенному невежеству современных зрителей, большинство из которых составляют подростки, мало знакомые с традицией хоррора не то что в Японии, но даже на собственной родине. И вдвойне ироничным выглядит тот факт, что японский фильм ужасов собственно и возник в качестве самостоятельного жанра благодаря колоссальному влиянию западных картин.

* * *

Основы японского кинематографического хоррора были заложены в середине 50-х годов. Создатели первых фильмов ужасов вдохновлялись рассказами Эдогавы Рампо, литературным жанром кайдан – историями о призраках и сверхъестественном, но в первую очередь – американскими и европейскими готическими фильмами, которые хлынули в Японию после Второй мировой войны. Экранизации классических кайданов начались еще в 40-е годы, однако по своей эстетике они являлись не фильмами ужасов, а снятыми на пленку театральными спектаклями, статичными и условными. Режиссером, который фактически вывел формулу японского хоррора, оказался Нобуо Накагава.

Родившийся в 1905 году, Накагава, как и большинство японцев его поколения, прошел через войну, будучи командирован кинокомпанией «Тохо» в Шанхай – снимать пропагандистские, духо-

подъемные фильмы. И, как у большинства японских режиссеров 50-х годов, психологическая травма военного опыта, разочарованность, антимилитаристские и антиавторитарные взгляды проявлялись в его киноработах. С той лишь разницей, что в отличие от Сейдзюна Судзуки или Акиры Куросавы, Накагава питал пристрастие к мистике и мрачному гротеску. Свою карьеру он начинал в качестве кинокритика в журнале «Кинема джанпо» и прекрасно знал американские классические хорроры 30-х годов. Уже в своем первом фильме ужасов – «Дом призрачной кошки», снятом в 1954 году, Накагава фактически переизобрел формулу этого жанра для японских реалий. Статичность и театральность ранних кайданов были им решительно отвергнуты. Активно движущаяся камера, динамичный монтаж, саспенс в луших традициях Хичкока отличают эту картину. Действие ее разворачивается в двух временных промежутках – в современности и в XVIII столетии – причем Накагава принял оригинальное решение: снимать настоящее черно-белым и прошлое – цветным. Но не для того, чтобы его приукрасить. Напротив, именно за грехи, совершенные невежественным и агрессивным самураем в древние времена, приходится расплачиваться его потомкам в дни сегодняшние. «Дом призрачной кошки» метафорически выражает идею нравственного банкротства «отцов», ведущих к безумию и гибели своих детей и внуков. Откровенно антисамурайский и антимилитаристский посыл фильма Накагавы дополнялся эффектными визуальными решениями, часто обнаруживавшими отличное знание режиссером европейской и американской киноклассики. Так, эпизоды с призраком страшной старухи, высасывающей жизнь из юной героини фильма, выглядят отсылкой к «Вампиру» К. Т. Дрейера, а сверкающие во тьме гигантские кошачьи глаза в сцене помешательства самурая заставляют вспомнить аналогичные кадры из «Людей-кошек» Жака Турнера.

Нобуо Накагава пошел еще дальше по части европеизации японского фильма ужасов в картине 1959 года «Леди Вампир» (другое название: «Ужас проклятой женщины»). В этой картине он намеренно снимал все сцены в наиболее вестернизированных кварталах Токио, где имелась даже некая квази-готическая архитектура; одежда персонажей и интерьеры их квартир также являлись стопроцентно европейскими и, если бы не азиатская внешность актеров, по атмосфере и художественным приемам «Леди Вампир» легко можно было бы принять за итальянский фильм ужасов того периода.

Впрочем, в созданном годом раньше фильме «Йоцуя Кайдан», основанном на классической японской пьесе XIX столетия, равно

как и в самом знаменитом своем фильме «Дзигоку» («Ад», 1960), который Накагава снимал на протяжении трех лет, он с таким же успехом обращается к японскому фольклору и эстетике театра Кабуки. В действительности сходство многих картин Накагавы с западными фильмами ужасов объясняется вовсе не склонностью режиссера к эпигонству, а – как это ни странно – определенным родством между японскими и европейскими историями о привидениях и их восприятием новыми поколениями.

В первой части книги я рассказывал о том, какому отчуждению подверглось европейское Средневековье – олицетворенное, в частности, готической архитектурой – в эпоху Просвещения. Именно этому отчуждению был обязан своим рождением готический роман. Исследователи японского фильма ужасов обращают внимание на схожие процессы в истории Японии. Эпоха Мейдзи – период стремительной модернизации и вестернизации японского общества в 1868–1912 годах – обходилась с культурой и верованиями старой, феодальной Японии еще более жестко, чем адепты Просвещения в Европе. Намеренная дискредитация прошлого во имя индустриализации и прогресса была обычным делом для японских интеллектуалов того периода. Японский киновед Рамиэ Татейси замечает: «Трансформация японского общества (в эпоху Мейдзи. – *Д. К.*) на множестве уровней базировалась на понятии прогресса и развития, что риторически означало разрыв с «традицией» и «прошлым»... Временами модернизация понималась как принятие западных идей; в других случаях она соотносилась с правительственной идеологией «цивилизации и просвещения» [1].

В результате, как и в случае с европейской готикой, прошлое постепенно начало восприниматься новыми поколениями как монструозное и разрушительное. Процесс отчуждения прошлого еще более усилился после проигранной войны, когда начался второй этап активной вестернизации Японии. К отчуждению прошлого часто примешивалась доля ностальгии, вносившая причудливую поэзию даже в самые мрачные сюжеты. Это очень похоже на художественную концепцию европейских готических картин середины XX века, и не приходится удивляться, что итальянские и английские фильмы ужасов пользовались неизменным успехом в Японии. К примеру, «Суспирия» Дарио Ардженто в 1977 году стала хитом японского кинопроката, после чего тамошние дистрибьюторы купили предыдущий фильм Ард-

[1] *Tateishi R.* The Japanese Horror Film Series: Ring and Eko Eko Azarak: сборник: «Fear Without Frontiers» // UK. 2003.

женто «Кроваво-красный» и выпустили его в кинотеатры под названием «Суспирия-2». А японский режиссер Митио Ямамото снял в период с 1970 по 1974 год широко известную трилогию фильмов ужасов – «Кровожадная кукла», «Озеро Дракулы» и «Зло Дракулы», практически неотличимую по стилистике от аналогичных картин британской студии «Хаммер». И так же, как у итальянцев, в японских готических фильмах источником зла часто оказывается женщина.

Дьявол в стакане воды из фильма «Маска демона»

Призрак в чашке чая из фильма «Квайдан»

Истории о привидениях – чаще всего женщинах, покинутых возлюбленными или жестоко убитых насильниками и мстящих за свою смерть, – становятся доминирующим поджанром японского фильма

ужасов в 60-е годы и достигают кульминации в таких классических фильмах как «Квайдан» (1964) Масаки Кобаяси и «Куронэко» («Черные кошки в бамбуковых зарослях», 1968) Канэто Синдо. Одновременно в другой популярный жанр тямбара (самурайский фильм с поединками на мечах) начинают проникать мистические элементы – обладающие сверхъестественными способностями персонажи, колдуны и чудовища, – что со временем сделало эти картины больше похожими на фэнтези, чем на исторические боевики. Позже жанровая палитра японского кино обогатилась экранизациями комиксов-манга – как анимационными, так и игровыми фильмами, часто представлявшими собой причудливую смесь фантастики, экшена и порно.

Но в конце 60-х – начале 70-х годов японское кинопроизводство испытывает серьезный кризис, связанный со сменой поколений зрителей и натиском телевидения. В этих условиях «старомодные» истории о привидениях теряют свою популярность и не могут больше служить эффективной приманкой для публики. Японские продюсеры и режиссеры, связанные с жанром хоррор, в это время активно ищут новые формулы страшных историй, которые понравились бы молодежной аудитории, – и находят весьма оригинальное решение.

* * *

Эдогава Рампо (настоящее имя – Таро Хираи) являлся основоположником японской детективной литературы, чьи произведения неоднократно экранизировались, начиная с 1927 года. Однако помимо чисто детективных повестей, основанных на логике и дедукции, наследие Рампо включало также немало таинственных и жутких историй, содержавших элементы фантастики, сюрреализма и посвященных сексуальным перверсиям – таким как садомазохизм и некрофилия. Обращение к подобного рода тематике выглядит вполне логичным для писателя, чей литературный псевдоним представляет собой японскую аллитерацию имени Эдгар Аллан По. Названные прессой «эротический гротеск» – или, на японский лад, «эрогуро», эти произведения обеспечивали Рампо постоянные неприятности с цензурой, а в годы Второй мировой войны вообще были запрещены милитаристским режимом как вредные для нравственного здоровья народа. В послевоенные годы запрет был снят, но кинематографисты долгое время не обращались к ним, предпочитая экранизировать более «пристойные» повести Рампо. Однако на фоне спада посещаемости кинотеатров в конце 60-х годов японская киноиндустрия нуждалась в чем-то более сенсационном, чтобы привлечь зрителя. Кто-то, как старейшая японская кинокомпания

«Никкацу», перешел на выпуск эротических фильмов – так называемых «романтических порно». Другие нашли спасение в скандальных эрогуро Эдогавы Рампо.

Первым кинематографическим эрогуро считается фильм Киндзи Фукасаку «Черная ящерица» (1968), снятый по сценарию Юкио Мисимы. История эта (ранее уже экранизированная в качестве комедийного мюзикла!) повествует о воровке и убийце по кличке Черная Ящерица, которая специализируется на похищении драгоценностей, а в свободное от работы время собирает на дому оригинальную коллекцию скульптуры – в виде забальзамированных трупов своих любовников обоих полов. Фильм, ныне считающийся шедевром кэмпа, впечатлял оригинальным декором, включающим фрагменты иллюстраций Обри Бердслея к «Саломее», интенсивной цветовой гаммой в стиле Марио Бавы, а также тем, что главную роль демонической соблазнительницы играл трансвестит Акихиро Маруяма, ранее выступавший в кабаре, изображая Грету Гарбо, Марлен Дитрих и прочие иконы гей-культуры. Сам Юкио Мисима появлялся в фильме в качестве одной из «скульптур» в коллекции Черной Ящерицы. Картина имела большой успех, и на следующий год Фукасаку и Маруяма сделали вместе еще один фильм в таком же стиле – «Дом черной розы», но уже без участия Мисимы.

В 1969 году эрогуро окончательно застолбило себе место на больших экранах, благодаря фильму одного из самых ярких японских режиссеров того периода Ясудзо Масумуры «Слепое чудовище». В фильмографии Масумуры уже имелась картина, близкая по стилистике к эрогуро – «Ирезуми» («Татуировка», 1966), однако она не была основана на сюжете Эдогавы Рампо. «Слепое чудовище» же базировалось на серии рассказов, которые Рампо написал для журнала «Асахи» в 1931–1932 годах. Масумура взял из этих рассказов образ безумного слепого скульптора, похищающего людей с целью создать новую форму «тактильного» искусства. Но главным источником вдохновения, по собственному утверждению режиссера, для него выступил роман Джона Фаулза «Коллекционер» и его экранизация, сделанная Уильямом Уайлером в 1965 году.

Главной героиней фильма стала фотомодель Аки (Мако Мидори), прославившаяся позированием для фотографий откровенно фетишистского характера. Именно ее похищает слепой скульптор Митио (Эйдзи Фунакоси). Заперев девушку в своей студии, переполненной скульптурными фрагментами женских тел, Митио умоляет ее стать моделью для его нового искусства, идеальной статуей, которую нужно будет воспринимать не зрительно, но на ощупь.

Все действие картины фактически разворачивается в одном помещении, с участием лишь трех актеров (третьей является мать Митио, сыгранная опытной актрисой Норико Сенгоку), и Масумура демонстрирует высший класс режиссерского мастерства, умудряясь подерживать напряжение в этой камерной истории от первого до последнего кадра. Он мастерски манипулирует зрителем, несколько раз меняя жанровый регистр фильма – от триллера к любовной истории и наоборот – а завершает все шоковым финалом, от которого волосы встали бы дыбом и у самого Эдогавы Рампо. Если прибавить к этому сложнейшую работу художника Сигэо Мано, создавшего сюрреалистическую обстановку студии Митио, и барочный саундтрек Хикару Хаяси, получится один из самых значительных и дерзких фильмов в истории японского кинематографа. Джек Хантер, автор культовой книги «Эрос в аду: секс, кровь и безумие в японском кино», именует «Слепое чудовище» «провокационным шедевром» и замечает, что этот фильм может служить воплощением идеи Жоржа Батая о том, что «сексуальный союз – это фундаментальный компромисс, дом, построенный на середине пути между жизнью и смертью» [1].

Тысяча глаз «Слепого чудовища»

В том же 1969 году знаменитый кинохулиган Тэруо Исии создает собственное эрогуро под названием «Коллекция историй Эдогавы Рампо: ужас бесформенных людей». Сюжет этого фильма выглядит своеобразной антитезой «Острова доктора Моро»: если в романе Герберта Уэллса безумный ученый превращает животных в людей,

[1] *Hunter J.* Eros in Hell. Sex, Blood and Madness in Japanese Cinema // UK. 1998. P. 79.

то в фильме Исии не менее безумный хирург экспериментирует над людьми, скрещивая их с животными. Всегда обладавший пристрастием к абсурду и черному юмору, Исии перенасытил свою картину болезненными сюрреалистическими образами, превратив ее в визуально впечатляющую, но бессмысленную и откровенно патологическую фантасмагорию не для слабонервных зрителей. Вероятно, он стремился оставить позади всех остальных создателей эрогуро. Если так, то он перестарался: фильм был запрещен цензурой и никогда не выходил в японский кинопрокат (впервые японские зрители сумели увидеть его только в 1995 году на видео). Причиной запрета стал не избыток секса или насилия – обнаженной плоти и крови намного больше в других фильмах Тэруо Исии того периода, вошедших в историю под общим названием «Радость пытки». В «Ужасе бесформенных людей» Исии откровенно эксплуатировал страх японцев перед мутациями: тему, которая после Хиросимы считалась табуированной в японском обществе. Именно это обстоятельство и привело к запрету фильма, а самого Исии благодаря этой картине (и ряду других, таких как «Радость пытки», «Оргии в Эдо», «Любовь и преступления») прозвали «кинодьяволом».

Среди значительных эрогуро того периода следует назвать еще картину Нобору Танака «Человек на чердаке» (1972). Снятый на студии «Никкацу» в рамках их тогдашнего проекта «романтического порно», этот фильм, разумеется, не имел никакого отношения к порно – равно как и к романтике. Тщательно воссоздав на экране атмосферу Токио начала 20-х годов, Танака рассказывает циничную историю любовников, совершающих жестокие убийства в буквальном смысле от скуки, чтобы преодолеть обыденность и незначительность своего существования.

Со временем термин эрогуро, изначально употреблявшийся по отношению к экранизациям Эдогавы Рампо, распространился на все произведения, спекулировавшие на сексуальных перверсиях, став чем-то вроде японского аналога европейского понятия exploitation. Однако период его расцвета остался в 70-х годах (последним великим эрогуро можно считать снятый в 1979 году фильм Тай Като «Чудовище в темноте»). Доминирование телевидения и значительное омоложение киноаудитории в 90-е годы привело к тому, что сегодня в японском кинематографическом мейнстриме трудно найти чистое эрогуро; однако его элементы содержатся во многих триллерах и фильмах ужасов – например, в «Кинопробе» (1999) и «Посетителе Q» (2001) Такаси Миике или в картинах классика анимэ Есиаки Кавадзири.

Глава 12

Гонконг: новая надежда поклонников фантастического кино. Азиатский Голливуд на перекрестке цивилизаций – жанровая всеядность или кинематограф будущего? Цуи Харк и Чин Сютун.

Гонконгское кино завоевывало западного зрителя в три этапа. Первая волна пришла в начале 70-х. Ее составили фильмы о кунфу, дорогу которым проложил успех Брюса Ли. Они нещадно эксплуатировали национальную экзотику, их главным и часто единственным достоинством был детальный показ боевых стилей. Эти фильмы игнорировали серьезные кинематографисты, зато обожали те, кто изучал кунфу, а также фанаты трэша.

Вторая волна накатила в конце 80-х и состояла из гангстерских и полицейских фильмов. Для их авторов, таких как Джон Ву, Ринго Лам, Кирк Вонг, «национальная самобытность» была скорее проклятием, чем благословением. Ориентируясь на французские полицейские сюжеты, американские гангстерские саги и японские якудза-фильмы, они стремились преодолеть провинциальность гонконгского кино и исповедовали гипертрофированный урбанизм, рисуя Гонконг почти футуристическим мегаполисом, чьи переполненные улицы, автострады и небоскребы с зеркальными стенами навевали воспоминания о декорациях «Бегущего по лезвию».

С их легкой руки романтика кровавого побоища в городских джунглях, с рапидными перестрелками и непременным замиранием персонажей в хрестоматийных позах с направленными друг на друга пистолетами, стала образцом для американских и европейских режиссеров. В самом Гонконге, однако, эти фильмы вызывали не столь однозначную реакцию. «Полный контакт» (1992) Ринго Лама – один из самых знаменитых фильмов этого направления, имеющий культовый статус на Западе, – в гонконгском прокате провалился. «Молодые кинематографисты думают только о ракурсах съемки и монтаже.

Они совсем разучились ставить поединки, – сетовал ветеран кинематографа боевых искусств Лау Цинлюн. – Им больше нравится снимать, как Чоу Юньфа валяется на полу с тремя сотнями пуль в теле».

И лишь несколько лет назад, после триумфа «Крадущегося тигра, невидимого дракона» Ан Ли и «Героя» Чжан Имоу наметилось то, что можно охарактеризовать как третью волну покорения Запада. Европа и Америка узнали о существовании и традициях старейшего жанра гонконгского кино: уся (wuxia).

Уся – жанр, пришедший в кино из постановок классического китайского театра, так называемой Пекинской оперы, и романов о боевых искусствах. Само это слово переводится как «благородный воин», «человек чести» и по смыслу ближе всего к европейскому понятию «рыцарь». Действие романов про уся, как правило, разворачивается в фэнтезийном пространстве «чжанху» (zhang hu), выдаваемом за Древний Китай, а герои являются представителями «мира боевых искусств» – самой замкнутой и мифологизированной касты китайского общества. Соответственно, цель этих героев – контроль над миром боевых искусств или, на худой конец, поиск какого-либо атрибута, позволяющего этот контроль установить, например, древней рукописи с описанием «непревзойденного стиля кунфу». Романы эти, своего рода азиатские аналоги «историй плаща и шпаги», сочинялись и авторами XX века. К их числу принадлежит Ван Дулу, по роману которого снят «Крадущийся тигр». Приход коммунистов к власти в Китае прервал развитие жанра. Коммунисты запретили его, объявив «буржуазным и вредным для трудящихся». Ван Дулу, как и десятки других китайских писателей, не опубликовал больше ни строчки. Традицию продолжили гонконгские писатели и кинематографисты (герои «Любовного настроения» Вонг Карвая как раз заняты написанием романа в жанре уся).

В кино истории о боевых искусствах прошли путь от похожих друг на друга, как близнецы, канонических постановок студии «Шоу бразерс» до эстетически разнообразных ревизионистских картин представителей новой волны. Медитативный «Прах времен» Вонг Карвая, провокационно эротичный «Меченосец-2» Чин Сютуна, циничный и жестокий «Выжженный рай» Ринго Лама, фантасмагорическая «Бабочка и меч» Майкла Мака – этот далеко не полный список лучших гонконгских фильмов о боевых искусствах 90-х доказывает, что жанр оказался удобным полигоном для реализации самых разных художественных концепций.

Тем не менее эти картины продолжали оставаться неконвертируемыми на Западе из-за специфической поэтики, заставлявшей

неподготовленного европейского зрителя квалифицировать их как сказочные. (Я сам давал посмотреть фильмы о боевых искусствах двум известным нашим кинокритикам и получил их обратно с эпитетами «сказочка» и «детское кино»; а в «детском кино» руки-ноги рубили и кровь хлестала фонтанами!) Речь идет в первую очередь о постановке боевых сцен, во время которых герои проводят больше времени в воздухе, чем на земле, а их способности далеко выходят за рамки реализма. Пробежки по стенам и потолкам, сражения на верхушках деревьев и парение в воздухе отнюдь не являются чем-то необычным для этих фильмов.

В действительности невероятные способности героев уся – это гипербола, подобная тем, что встречаются в русских былинах. В том, что Илья Муромец может схватить Идолище Поганое за ноги и начать бить им вражеское войско, нет ничего невероятного. Достаточно посмотреть соревнования по акробатическому рок-н-роллу, чтобы убедиться: атлету и вправду под силу размахивать другим человеком, как дубиной. Сказитель просто допускает поэтическое преувеличение: «где махнет – улица, отмахнется – переулочек». Так же обстоит дело и с уся. Те, кто видел фильмы Джеки Чана, знают: человек на самом деле может бегать по стенам. Авторы фильмов о боевых искусствах просто используют гиперболу, заставляя своих героев при помощи тросов пробегать по отвесным стенам изрядные расстояния. Для азиатского зрителя «полеты» не признак того, что персонаж наделен сверхъестественными силами, а просто очень высокие прыжки великих мастеров кунфу. Иногда на экране появляются сказочные герои – колдуны, чудовища, ожившие мертвецы, и фильм приобретает черты фэнтези. Но сражаться с нечистью герои все равно будут при помощи боевых искусств (а также даосской магии), как в популярной комедии ужасов «Мистер Вампир» (1985).

При этом гонконгские режиссеры еще со времен классика 60-х годов Кинга Ху всегда стремились, чтобы воздушные сальто-мортале в их фильмах выглядели реалистично. Полет снимался несколькими камерами с разных точек или одной камерой, но с многими дублями. За две-три секунды действия перед зрителем мелькало несколько монтажных склеек. Прыжок, план снизу, план сбоку, удар на крупном плане, приземление. Ошеломленный зритель не успевал осознать, что в этом полете герой умудрялся нарушить чуть ли не все законы физики.

Именно уся гонконгские продюсеры считали наиболее прибыльным жанром. Достаточно сказать, что самым кассовым фильмом студии «Фильм уоркшоп» за все время ее существования стал не знаменитый «Киллер» Джона Ву, а фэнтези «Меченосец-2» (1991).

Вроде бы парадоксально, что жанр, который был так популярен в Азии, до Европы добрался последним. Причем «добрался» – это, пожалуй, сильно сказано. Широкой публике гонконгские фантастические фильмы по-прежнему неизвестны. Зато их приемы и эстетику активно берет на вооружение западная поп-культура – от голливудских блокбастеров «Мумия» и «Матрица» до видеоклипов с Милен Фармер.

Объяснение кроется в том различии положений, которые фантастика занимает в жанровой иерархии Европы и Азии. На Западе фантастическое кино – тинэйджерский жанр со всеми вытекающими отсюда ограничениями, в то время как в Азии подобные фильмы снимаются преимущественно для взрослой аудитории. Если в Голливуде наибольшей популярностью пользуется жанр фантастического боевика, то кинематографисты Гонконга уделяют основное внимание фэнтези и фильмам ужасов. Китайская мифология, совершенно неизвестная западному обывателю, помноженная на отнюдь не сказочные, натуралистические сцены насилия и – нередко – откровенные эротические эпизоды, делает содержание этих фильмов неприемлемым для восприятия зрителей, воспитанных на голливудском мейнстриме и при слове «фэнтези» в лучшем случае вспоминающих «Конана-варвара».

Вместе с тем гонконгские фантастические фильмы не могли не вызывать интерес в профессиональных кругах – как у опытных мастеров экшена, так и у деятелей артхауса – динамикой, клиповым монтажом, причудливостью образов. Комиксовая природа кинематографа Гонконга нашла наиболее яркое воплощение в этих картинах, словно бы перекидывающих мост от прошлого к будущему гонконгского кино, сочетающих космополитизм и открытость современным кинематографическим идеям с верностью традициям национальной киношколы. С появлением этих фильмов слово «фантазия» обрело в западном киноведении второе значение и теперь пишется так: Fant-Asia (кинофестиваль с аналогичным названием регулярно проводится в Монреале).

Казалось, для того чтобы уся превратился в фэнтези, не хватало лишь окончательного импульса – одной новаторской картины, которая определила бы жанровые каноны. Низкая техническая база студий Гонконга в 60-е годы и отсутствие у кинематографистов необходимых навыков сводили на нет попытки режиссеров старшего поколения привить на острове традиции мистического кино. (Любопытно, что популярные в Японии киносериалы о гигантских монстрах не оказали на гонконгское кино никакого влияния. Возможно,

дело в том, что Гонконг был просто слишком мал, чтобы поселить на нем своего китайского Годзиллу.)

Импульс, как это часто бывало в истории гонконгского кино, пришел не с Востока, а с Запада. В 1974 году легендарная британская студия «Хаммер», проигрывая конкуренцию телевидению и вытесняемая с собственного рынка Голливудом, искала спасения в ориентальной экзотике. Глава студии Майкл Каррерас обратил внимание на растущее число поклонников фильмов о кунфу и задумал проект, в котором этот жанр скрещивался бы с традиционным для «Хаммера» готическим фильмом. Каррерас и владелец крупнейшей кинокомпании Гонконга «Шоу бразерс» Ран-Ран Шоу заключили контракт о совместной постановке, результатом которой стала «Легенда о семи золотых вампирах».

В этом фильме граф Дракула, спасаясь от преследующего его Ван Хельсинга, добирался до Китая. Ван Хельсинг, которого играл штатный хаммеровский премьер Питер Кушинг, следовал за ним. В Китае он вербовал себе команду мастеров кунфу, чтобы одолеть графа-кровососа и его приспешников – семерых вампиров в золотых масках.

В «Хаммер филмз» настолько серьезно отнеслись к этому проекту, что в павильоны Гонконга был откомандирован один из ведущих режиссеров студии Рой Уорд Бейкер, создатель культовых шедевров «Вампирши-любовницы» и «Доктор Джекилл и сестра Хайд». Бейкер был опытным специалистом по малобюджетным фильмам ужасов, но даже его шокировала техническая бедность ведущей киностудии Гонконга.

Выход «Легенды о семи золотых вампирах» не спас студию «Хаммер» от разорения (она прекратила выпуск фильмов в 1976 году), но для Гонконга эта картина стала поистине «золотой», ибо, соединив мистику и экшен, заложила основу будущей жанровой школы. Это сочетание было еще не слишком органичным, но для молодых гонконгских кинематографистов, мечтавших сделать свои фильмы конкурентоспособными на мировом рынке, оно оказалось откровением. Китайская готика, увиденная глазами европейца, указала им направление, в котором следовало реформировать жанр уся, и предвосхитила концептуальную идею одного из ведущих мастеров гонконгской «новой волны» Цуи Харка: «сочетать западные технологии и повествовательные приемы с китайским визуальным стилем».

Идея эта посетила Цуи во время учебы в техасском университете, где он с особым тщанием изучал опыт американского малобюджет-

ного кино, в частности фильмы Роджера Кормана, и не мог не увлечься замыслом готического фильма на китайском материале. Уже картина «Бабочки-убийцы» (1979) – его первый фильм в Гонконге – была создана под влиянием кормановской «Маски красной смерти» и повествовала о группе воинов, которые пытаются раскрыть тайну загадочных убийств в средневековом китайском замке. Спустя год последовал каннибальский фильм ужасов «Мы пришли съесть вас!» (название которого можно расценить как лозунг кинематографистов новой волны), но в полной мере осуществить свой замысел Цуи Харку удалось лишь после того, как глава студии «Голден харвест» Рэймонд Чоу дал ему деньги на создание фэнтези «Зу: воины с волшебной горы» (1982).

Если «Легенда о семи золотых вампирах» задала гонконгским энтузиастам фантастики вектор движения, то «Зу» показал, каким образом по нему следует двигаться. Действие фильма, повествующего о спасении мира от вселенского зла, разворачивается в Древнем Китае эпохи междоусобных войн, изобилует откровенно комиксовыми персонажами (особенно хорош герой по имени Длиннобровый, в бою пользующийся своими бровями как удавкой) и развивается со стремительностью несущегося на всех парах локомотива. Головокружительная смена событий и отсутствие типичных для азиатского кино длинных план-эпизодов органично сочетается с поэтичностью изображения. «Зу» предопределил визуальный стиль жанра, в котором утонченность цветовой гаммы соперничает со старинными китайскими акварелями, а гротескная пышность костюмов и декораций напоминает о фантасмагориях Кена Рассела. Именно из «Зу» пополз тот насыщенный голубоватым свечением туман, который буквально заволакивает кадры современных гонконгских фэнтези.

Позаимствовав у старых фильмов студии «Шоу бразерс» образность и экзотический колорит, Цуи Харк воспользовался своими американскими связями и сумел привлечь к работе техников из лукасовской IL&M. Это предопределило американизированность спецэффектов – включая, к примеру, поединки на лучевых мечах, – но одновременно способствовало развитию гонконгской школы F/X, которая в те годы все еще находилась в зачаточном состоянии.

Несмотря на запутанный сюжет, обилие второстепенных персонажей и специфический китайский юмор, популярность «Зу» шагнула далеко за пределы Юго-Восточной Азии. К примеру, Джон Карпентер утверждал, что именно просмотр «Зу» вдохновил его на создание «Большого переполоха в маленьком Китае». Цуи Харк мог гордиться

результатами своего эксперимента: впервые со времен фильмов Брюса Ли гонконгская картина оказывала влияние на Голливуд.

С этого момента выход фантастики на лидирующие позиции в киноиндустрии Гонконга становится лишь вопросом времени.

* * *

Возникшая на основе фильма о боевых искусствах, гонконгская фэнтези так и не утратила с ним связь. Все более артифицировались элементы боевых стилей, схватки уступали место спецэффектам, но основа осталась неизменной: гонконгская фэнтези в первую очередь боевое кино и лишь во вторую – фантастическое. Усяпянь (дословно: повесть о героических воинах) – этот жанровый термин до сих пор объединяет фэнтези, фильмы о кунфу и исторические боевики. Неудивительно, что королем жанра стал знаменитый хореограф боев.

Чин Сютун – один из самых ярких и противоречивых художников в истории гонконгского кино. Будучи сыном знаменитого режиссера Чин Гана, он буквально вырос на съемочной площадке, уже в десятилетнем возрасте начал свою кинокарьеру в должности каскадера, а в неполных двадцать был признанным мастером экшен-хореографии. В 1982 году он дебютировал в режиссуре лентой «Смертельная дуэль» – едва ли не самым странным фильмом за всю историю уся. Снятый по стандартному сюжету о ритуальном поединке между великими (китайским и японским) воинами, фильм был насыщен сюрреалистическими образами (среди самых ярких – эпизод, в котором плененные герои висят на тонких серебряных нитях в бездонной темноте подземелья) и циничным юмором по отношению к «священным коровам» жанра (в одном из боев седобородый шаолиньский сифу – наставник – доблестно противостоит дюжине японских ниндзя, пока один из них не скидывает одежду, оказываясь прекрасной девушкой; узрев нагое женское тело, непобедимый старец моментально теряет концентрацию и оказывается поверженным). К тому же фильм был лишен традиционного для кино Гонконга антияпонского пафоса. Его герои, вынужденные драться по велению предков, испытывали друг к другу симпатию, но, не сумев преодолеть власть предрассудков, выходили на поединок и погибали. Это поднимало «Смертельную дуэль» над средним уровнем уся, превращая ее в притчу о трагедии двух родственных народов, где дети вынуждены расплачиваться за конфликты отцов.

Стремление раздвинуть жанровые рамки сблизило Чин Сютуна с Цуи Харком, и когда Цуи после скандального ухода из «Голден харвест» создал собственную кинокомпанию, Чин стал его правой

рукой. На новой студии Цуи Харка «Фильм уоркшоп» Чин Сютун освоил чуть ли не все кинематографические профессии – режиссера, сценариста, художника-постановщика, актера и – чаще всего – хореографа боев. Там же он снял и многие свои шедевры – три части «Истории китайского призрака», «Меченосец-2» и «Меченосец-3: Восток в крови», «Терракотовый воин», «Новая таверна Дракона».

Именно эти фильмы сформулировали поэтику гонконгской фэнтези. «Зу» Цуи Харка при всех достоинствах был лишь красочным комиксом со спецэффектами. Только «История китайского призрака» (1987) – готическая мелодрама по мотивам рассказов Пу Сунлина о любви бедного книжника и прекрасной девушки-привидения – впервые продемонстрировала ту балансирующую на грани сна и реальности атмосферу действия, что сегодня с первых кадров позволяет распознать фильм фэнтези, произведенный в Гонконге. Опасная зыбкость окружающего мира – основная тема творчества Чин Сютуна. Его фильмы завораживают красотой пейзажей, старинных храмов и дворцов, однако красота эта хрупка и то и дело оборачивается отвратительным уродством монстров, в них обитающих. Так, в «Истории китайского призрака» деревья в зачарованном лесу могут оказаться когтистыми лапами демона-андрогина, а насекомоподобное чудовище способно принять облик священного золотого Будды. Непрочность, текучесть этого мира подчеркиваются переходящими из фильма в фильм кадрами струящейся воды и развевающихся покрывал. В иерархии жанра Чин Сютун по своему пониманию фанта-

Влюбленная покойница из фильма «История китайского призрака»

стического ближе всего к основоположнику итальянского хоррора Марио Баве, и не случайно после триумфа «Истории китайского призрака» на фестивале фантастики в Авориазе журнал «Фангория» занес его в список «великих поэтов ужаса».

Сам Чин предпочитает именовать свои фильмы «китайским аналогом MTV», и, возможно, он близок к истине в том, что касается их изобразительного ряда – маньеристская насыщенность кадров, монтаж, часто производящийся на уже готовую музыку, пируэты камеры, которая то мечется у самой земли, то по-арджентовски пикирует на героев сверху. Его любимый прием – длиннофокусная съемка с нижней точки, превращающая низкорослых китайских актеров в монументальных исполинов.

Фэнтези не могла считаться сложившейся без собственного «фирменного» стиля экшен-хореографии. Чин Сютун изобрел стиль, который впоследствии имитировали почти все гонконгские режиссеры, обращавшиеся к фэнтези. Он усовершенствовал технику полетов на тросах, доведя ее до гротескной неправдоподобности, и она дополнила «призрачную» эстетику его картин, где даже законы физики оказываются иллюзией. Его герои не просто взмывают ввысь, чуть оттолкнувшись от земли, но как бы ввинчиваются в небо эффектным вращательным движением. Они также могут «пробегать» по воздуху значительные расстояния или целые минуты парить в невесомости, фехтуя на мечах. Свойственные хореографии Чина винтообразные движения доведены до совершенства в финальной сцене «Героического трио» (1992), где сражающиеся герои кружатся друг вокруг друга, периодически в такт музыке совершая синхронные прыжки. Эта хореография почти ежегодно приносила Чину номинацию на национальную кинопремию Гонконга в сакраментальной категории «лучшая экшен-хореография», однако получил он ее лишь трижды – за «Ведьму из Непала» (1986), «Меченосца» (1990) и «Героя» (2000), – чаще всего уступая награду Джеки Чану. Среди его работ вне жанра фэнтези была постановка трюков в фильмах Джона Ву «Светлое будущее-2» и «Киллер». Любопытно, что именно в этих фильмах впервые появляются эпизоды, где герой, как бы паря в воздухе, разряжает в противников пистолеты. Такие нетипичные для гангстерского кино «полеты» были обычным делом для уся, и данное обстоятельство заставляет задаться вопросом: кому на самом деле принадлежит авторство этой идеи?

Многолетняя работа в «фольклорном жанре» не превратила Чина в китайского почвенника, романтизирующего традиционный уклад и ценности. В истории гонконгского кино не найдется другого

режиссера, столь не склонного к умилению перед идеалами китайской старины. Древний Китай предстает в его фильмах обманчиво идиллическим местом, где улыбчивый хозяин трактира на поверку оказывается убийцей-каннибалом, а палачи, ведущие на казнь невинного героя, словно в насмешку повторяют заученное ритуальное заклинание: «Пусть твоя душа не сердится на нас...» «Проклятое время, когда людям жилось хуже, чем духам!» – это восклицание героя «Истории китайского призрака» исчерпывающе передает отношение Чина к китайской древности. По этому царству лжи и жестокости странствуют неприкаянные герои режиссера – книжники-идеалисты, благородные бродяги, разочаровавшиеся в людях монахи-отшельники. Его фильмы могли бы показаться непроходимо пессимистичными, если бы не юмор, присутствующий даже в самых жестоких сценах.

Самый трагический (и причудливый) из персонажей Чин Сютуна – герой «Меченосца-2» Азия-Неуязвимый, великий властитель, кастрировавший себя в ходе колдовского ритуала, который сделал его непобедимым. Под влиянием магии Азия превращается в женщину, влюбляется в своего главного врага – меченосца по имени Лис (Джет Ли) и погибает. Гомосексуальные обертоны «Меченосца-2» не помешали ему стать кассовым фаворитом года, а Азия в исполнении актрисы Бриджит Лин вызвал(а) такое сочувствие публики, что в «Меченосце-3» (1992) мистическим образом ожил(а), заменив в качестве главного героя несимпатичного Лиса.

Другой грустной сказкой о любви и колдовстве был «Терракотовый воин» (1989), в котором главные роли исполнили звезды арткино с материка Чжан Имоу и Гон Ли. Обыграв их реальный роман, Чин Сютун придумал сюжет о телохранителе императора в Древнем Китае, влюбившемся в одну из его наложниц.

Фильмы Чина обогатили гонконгскую фэнтези еще одним обязательным мотивом. В центре его картин почти всегда женщины – героини или злодейки. Женские характеры сложнее и почти всегда служат катализатором действия, в то время как персонажи-мужчины, даже если их играют звезды вроде Чоу Юньфа или Лесли Чуна, обречены оставаться на периферии. Постоянный персонаж Чин Сютуна – женщина, жертвующая собой ради возлюбленного. Уже в «Ведьме из Непала» главная героиня погибала, чтобы спасти жизнь персонажу Чоу Юньфа. В «Истории китайского призрака» влюбленная девушка-привидение была готова пожертвовать ради любимого куда большим – душой и надеждой на реинкарнацию. Чин работал с прекраснейшими женщинами гонконгского кино – Джой Вонг, Мишель Йео,

Анитой Муи, Мэгги Чун, Бриджит Лин, Шери Чун, – и многие из них сыграли в его фильмах свои лучшие роли. Феминистические мотивы достигли апогея в «Героическом трио», где женщины выполняют мужские функции, включая периодическое спасание своих беспомощных мужей из опасных переделок.

Дилогия «Героическое трио», созданная в соавторстве с Джонни То, стала самым успешным проектом Чин Сютуна после его ухода из «Фильм уоркшоп» и начала работы в качестве независимого продюсера. Кажется символичным, что все фэнтези, созданные Цуи Харком после ухода Чина – «Зеленая змея», «Волшебный журавль», «Выжженный рай», – потерпели неудачу в прокате. Однако это было обусловлено не качеством картин, а изменением настроений в обществе. В 90-е годы гонконгцы все чаще задумывались о своем будущем после объединения с Китаем и все меньше были настроены смотреть фантастику о прошлом. Чин Сютун уловил эти веяния и одним из первых сделал шаг в сторону футуристической фэнтези.

Китайские амазонки из фильма «Героическое трио»

Уже первая часть «Героического трио», действие которой разворачивалось в мегаполисе будущего, трансформировала в фантастическую идею реальные опасения и размышления гонконгского общества. В этом фильме под небоскребами из стекла и бетона располагались владения демонического евнуха, мечтающего восстановить в стране императорское правление. Кастрату-монархисту противостояли три амазонки (Анита Муи, Мэгги Чун и Мишель Йео).

Оппозиция «старое–новое» была заложена не только в сюжете, но даже во внешнем облике персонажей. Героини в своих ультрастильных нарядах (особенно впечатлял рокерский костюм Мэгги Чун – черная кожа, заклепки, короткие шорты и черные чулки), казалось, воплощали эстетическое превосходство нового Гонконга над столь нелюбимыми Чином традиционными ценностями в лице облаченных в национальные одежды евнуха и его приспешников. Город, выстроенный над ужасным царством евнуха, и легкость перехода из одной реальности в другую – нужно только поднять крышку канализационного люка – в мифологической системе фильма символизировали хрупкость свободного общества, искусственно привитого на тысячелетнее древо китайского тоталитаризма.

Эти идеи были развиты в фильме «Героическое трио-2: Палачи» (1993), который переносил зрителей в постапокалиптическое будущее и в одной из сцен проводил недвусмысленные аналогии с бойней на площади Тяньаньмынь в Пекине и завершался гибелью одной из амазонок, вызывая ощущение трагической безысходности. Вероятно, таковы были ощущения самого Чина, осознававшего возможные последствия воссоединения с Китаем, но, в отличие от других представителей гонконгского кино того поколения, не видевшего для себя места в западной системе кинопроизводства.

* * *

Кинофантастике Гонконга повезло: десятилетие ее наивысшего расцвета (условно 1982–1993 годы) пришлось на пик постмодернистского пересмотра ценностей в западной культуре. В эти годы итальянское giallo или «хаммеровская» готика, еще вчера заклейменные штампом вульгарно-коммерческих жанров, в одночасье становились предметом поклонения в артхаусных кругах. Эд Вуд из маргинала и неудачника превратился в культового фаворита. Марио Бава вошел в пантеон ярчайших авторов итальянского кино. Гонконгское кино удачно вписалось в этот контекст, создав уникальный прецедент, когда культовый статус закрепился не за фильмом, именем или даже жанром, а за целой национальной кинематографией. Парадокс заключается в том, что кинематография эта всегда была откровенно коммерческой и склонной к экспансии не менее, чем Голливуд. (К концу 80-х Гонконг вышел на второе место в мире после США по экспорту фильмов и практически монополизировал кинорынок Юго-Восточной Азии.)

Канонизированной оказалась и гонконгская фантастика. Дело в том, что в ее успехе художественные качества фильмов играли

хоть и значительную, но не главную роль. Гораздо важнее оказалась разница культурных кодов Востока и Запада, часто способствовавшая переходу азиатского коммерческого хита в разряд артхаусных шедевров в Европе. Так, утрированная, иногда почти гротескная жестокость фильма в Гонконге служит неоспоримым доказательством его принадлежности к мейнстриму, гарантией зрительского успеха, а на Западе автоматически указывает на его маргинальность и андеграундное происхождение. «Героическое трио» шокировало американскую цензуру сценой, где главные (положительные!) героини жестоко уничтожали группу детей семи-восьми лет, превращенных евнухом в зомби-каннибалов. Сцена эта была изъята из американской версии фильма, однако крупнейший в США китайский видеопрокат «Тай сен видео» предлагает зрителям оригинальные копии этого фильма на китайском языке с английскими субтитрами, чем также переводит их в категорию «зрелища для высоколобых».

Когда-то Голливуд служил образцом для гонконгских кинематографистов, но сегодня уже в Америке все чаще говорят о «гонконгизации Голливуда». Создатель «Мумии» Стивен Соммерс наверняка видел гонконгскую комедию ужасов «Перекресток призраков-2» (1988) и запомнил в ней гомерически смешную схватку Саммо Хуна с ожившими мумиями. Впечатляющий финал «Матрицы», где Нео как бы пробегает сквозь Агента, позаимствован из хоррор-фэнтези «Спаситель души» (1991). Кстати, режиссер «Спасителя души», однокашник Джеки Чана по школе китайской оперы Кори Юэнь, закрепился в Голливуде, выстроив хореографию боев в таких фильмах, как «Смертельное оружие-4», «Ромео должен умереть», «Перевозчик», «Люди Х-2». Молодежным хитом стал фильм ужасов «Невеста Чаки», снятый гонконгским режиссером Ронни Ю – автором классического уся «Невеста с белыми волосами» (1993) и готического мюзикла «Любовник-призрак» (1996).

Однако золотой век гонконгской фантастики, кажется, остался в прошлом. Причина не только в том, что после объединения с Китаем инвестиции в гонконгское кино сократились втрое. Первое поколение режиссеров гонконгской новой волны оставило своим преемникам совсем иную кинематографию, нежели получило в наследство само. Кинематографическое захолустье всего за пятнадцать лет превратилось в одну из ведущих киноиндустрий мира. Но в то время как американская и европейская кинематографии адаптируют приемы гонконгских фэнтези, молодые режиссеры Гонконга словно бы стыдятся традиций кинематографа боевых искусств

и стремятся сократить в своих фильмах количество боев. Лозунг Цуи Харка о сочетании западных технологий с китайским визуальным стилем отброшен как морально устаревший. Современные технологии и современные сюжеты – вот девиз новых королей фантастического кино Гонконга. Фэнтези уступила место боевикам стиля Hi-Tech, часто основанным на мотивах японских манга. Их типичным примером является «Горячая война» (1999) Джингла Ма – нечто вроде «Матрицы» по-гонконгски, где немалая часть действия протекает в виртуальной реальности. Такие фильмы уже почти невозможно отличить от среднебюджетной западной продукции типа «Газонокосильщика». Вестернизация гонконгского кино пошла после воссоединения удвоенными темпами.

Но кинематографический ландшафт Гонконга известен способностью меняться в считанные месяцы, и, возможно, скоро мы станем зрителями гонконгской фантастики нового качества.

Глава 13

Хоррор последних десятилетий: в тисках корпораций, под диктатом телевидения. Возникновение блокбастера ужасов.

Современный фильм ужасов – причудливое явление. Постоянно мимикрирующий, заимствующий формулы и приемы других жанров, он имеет мало общего с тем, что было принято понимать под хоррором еще тридцать лет назад, не говоря уже о статичных и созданных по единым канонам готических фильмах «золотого века» Голливуда. Внутри самого жанра не существует внятной иерархии; между «Сонной лощиной» и «Ведьмой из Блэр» лежит пропасть куда более огромная, чем просто расстояние между голливудским блокбастером и независимым кино. Они словно бы находятся в разных системах координат, причем «Сонная лощина» по своей эстетике гораздо ближе к классическим образцам, чем «Ведьма из Блэр», однако именно последняя может именоваться типичным современным фильмом ужасов. Иногда кажется, что хоррор сегодня существует лишь для того, чтобы ставить в тупик критиков, не позволяя им выработать сколько-нибудь устойчивую методологию его описания. Проблема описания является настолько актуальной, что известный австралийский кинокритик Филип Брофи в своей книге «Хорральность – текстуальность современных фильмов ужасов» предложил вести отсчет современного хоррора не с 1968 года, когда вышли «Ночь живых мертвецов» и «Ребенок Розмари», а с 1979-го, когда хоррор-культура обзавелась специализированным журналом «Фангория».

Эта идея не лишена смысла. 1979 год стал началом своеобразного крестового похода адептов хоррора против так называемой «мейнстримовой критики». Многим казалось, что стоит лишь прорвать заговор блюстителей «буржуазной элитарности» в лице Роджера Иберта, Джона Саймона, Полины Кейл и других, упорно отказы-

вающихся рассматривать фильмы ужасов как произведения искусства наряду с картинами Бергмана и Феллини, и расцвет жанра будет гарантирован.

Одной из баталий этой критической войны стала дискуссия в журнале «Фильм коммент» между Роджером Ибертом и Робином Вудом. Толчок ей дала идея Иберта о том, что фильм Уэса Крейвена «Последний дом слева» является своеобразным ремейком «Девичьего источника» Ингмара Бергмана. Эта мысль стала очень популярна среди киноманов, и в середине 90-х воспроизводилась и в российской печати (часто без ссылки на Иберта). Сегодня ее, как правило, приводят в доказательство того, что фильм ужасов может быть «философским». Однако Иберт ничего подобного не утверждал, напротив, он писал о «Последнем доме слева» крайне пренебрежительно – как о «халтурном, малохудожественном сдирании сцены за сценой» с бергмановского шедевра.

Вскоре была опубликована статья Робина Вуда «Халтурные кошмары», где автор, не отрицая связи «Последнего дома слева» с фильмом Бергмана (который, в свою очередь, был «сцена за сценой содран с популярной народной баллады»), утверждал, что речь идет не о вульгарном плагиате, а о сознательной художественной полемике. «К примеру, если в начале "Девичьего источника" девственница отправляется в церковь, то в "Последнем доме слева" она идет на рок-концерт некоей группы, которая убивает на сцене цыплят». По пунктам перечисляя огрехи своего оппонента, Вуд бросал ему концептуальный упрек в критической недобросовестности, в том, что Иберт, будучи «мейнстримовым, буржуазным критиком», по определению не способен подойти к «какому-то там хоррору» с тем же вниманием и уважением, какого, по его понятиям, заслуживает «большое кино».

Разобравшись с Ибертом, Вуд предлагал свой собственный анализ, основанный на марксистских и фрейдистских принципах, и приходил к выводу, что «Последний дом слева» является отражением вьетнамского синдрома и распада «фундаментальных структур патриархальной культуры».

С тех пор многое изменилось. Фильм ужасов стал частью голливудского института блокбастеров, и никому уже не придет в голову относиться к нему без должного почтения. Нонконформист Робин Вуд превратился в гуру кинокритики, и слушатели его семинаров успешно применяют его методологию во вполне мейнстримовых изданиях. А те давние статьи сегодня выглядят характерным примером дискуссии по принципу «оба хуже». Старые мейнстримовые

критики, по крайней мере, с уважением относились к жанровой состоятельности фильма. Для современной неомарксистской и неофрейдистской критики это пустой звук. Фильм ужасов она представляет как метафору социальных и политических процессов или компенсацию вытесненных содержаний. Критик такого рода, услышав название «Вторжение похитителей тел», даже во сне отзовется: «Маккартизм, "холодная война"», проигнорировав известную с древнейших времен метафизическую проблематику доппельгангера, зловещего двойника. Вивиан Собчак интерпретирует «Ребенка Розмари» как консервативную иллюстрацию кризиса отцовства, показывающую «патриархальную систему, одновременно ужасающую и ужасающуюся перед лицом своей усиливающейся импотенции». Это выглядит почти как описание «Красоты по-американски»; только непонятно, по какой причине авторы фильма приплели к действию дьявола.

Между тем «кризис патриархальной системы» можно показать куда более ярко, если не отвлекаться на ведьмовские шабаши и прочую мистику. В эпоху маккартизма снималось немало фильмов, где злодеями выступали коммунисты и их пособники, однако символом той эпохи почему-то признается фильм, в котором о коммунистах нет ни слова. Я вовсе не хочу сказать, что ранее перечисленные картины не несут в себе отзвуки этих проблем и процессов. Речь о том, что фантастический фильм не может быть исчерпывающе описан в рамках психосоциальной терминологии уже потому, что он – фантастический.

Отрицание этого факта ведет к новому типу снобизма. Если раньше мейнстримовый критик просто не замечал «Маску демона» Марио Бавы, потому что это фильм ужасов, да еще и европейский, то его сегодняшний коллега автоматически сведет содержание этой картины к теме репрессированной сексуальности (которая, безусловно, присутствует среди прочих), и это будет намного хуже. Логичнее уж трактовать Бергмана как классика exploitation – например, эксплуатации религиозной тематики, – чем превращать Баву в бытописателя кризиса традиционной морали. Такой подход можно назвать нивелирующим: будучи разработан людьми, стремившимися ввести хоррор в разряд «серьезных», респектабельных жанров, он способен выделять лишь те его аспекты, которые являются универсальными, роднят его с другими жанрами, – и полностью игнорирует отличия. Но для фильма ужасов отличия и составляют основу жанра.

Чтобы описать процессы, происходящие в современном фильме ужасов, имеет смысл обратиться к понятию «технология страха»,

которое можно расшифровать как совокупность авторской концепции страшного и механизма ее репрезентации в произведении.

В эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» Говард Лавкрафт впервые разделил два типа страшных произведений: литературу космического ужаса, наполненную атмосферой присутствия неведомых, жутких сил, и «внешне похожий, но с психологической точки зрения совершенно другой тип литературы, который пробуждает земной, физический страх». Это несколько наивно сформулированное наблюдение является точным по своей сути. В качестве примеров этих двух типов произведений в кино можно привести соответственно «Носферату» Мурнау с его мощной иррациональной атмосферой и «Дракулу» Броунинга, где учтивый и хорошо воспитанный вампир больше напоминает вполне земного маньяка, чем существо из потустороннего мира.

С рассуждениями Лавкрафта пересекаются литературоведческие спекуляции К. Г. Юнга, развернутые в работе «Психология и поэтическое творчество». В ней Юнг жестко разделяет психологический и визионерский типы творчества. Первый из них проистекает из области человеческого опыта, из «психического переднего плана» и не содержит в себе ничего такого, что нельзя было бы объяснить, исходя из «вечно повторяющихся скорбей и радостей людских».

К психологическому типу относятся «любовный, бытовой, семейный, криминальный и социальный романы, бóльшая часть лирических стихотворений, трагедия и комедия». У визионерского типа творчества иная природа – здесь «материал, то есть переживание, подвергающееся художественной обработке, не имеет в себе ничего, что было бы привычным, он наделен чуждой нам сущностью, потаенным естеством и происходит как бы из бездн дочеловеческих веков или из миров сверхчеловеческого естества – некое первопереживание, перед лицом которого человеческой природе грозит полнейшее бессилие и беспомощность». Именно этот тип творчества фрейдистская критика чаще всего объясняет компенсацией вытесненных, несовместимых с сознательной установкой переживаний. Подобная интерпретация сводит творческий акт к неврозу и превращает художника в «обманутого обманщика». Юнг же требовал принимать визионерское произведение всерьез в той же мере, «как это делается в отношении психологического типа творчества, где никто не может усомниться в реальности и серьезности легшего в основу материала». Материалом же визионерского произведения, по мнению Юнга, является столкновение автора с универсальными, архетипическими содержаниями, скрывающимися в глу-

бинных пластах психики, – проще говоря, мистический опыт в самых разнообразных формах.

Предположение, что основой мистического произведения является мистическое же переживание, кажется очевидным с точки зрения здравого смысла. Однако здравый смысл вряд ли сможет быть судьей в затянувшейся дискуссии о методологии описания фильма ужасов. В данном случае нам важна не эта дискуссия, а те произведения, которые швейцарский психолог приводит в качестве примеров визионерского типа творчества. Здесь, помимо второй части «Фауста» Гете и «Ада» Данте, мы обнаружим рассказы Конан Дойла, романы Райдера Хаггарда, а также «Зеленое лицо» Майринка, «Атлантиду» Бенуа и «Моби Дика» Мелвилла – то есть как раз те произведения остросюжетной литературы, которые расположены ближе всего к интересующему нас жанру. Юнговская теория визионерского творчества позволяет рассматривать концепцию сверхъестественного в фильмах ужасов не только в качестве метафоры социальных процессов или камуфляжа запретной сексуальности, но и саму по себе – как основное содержание произведения. И тогда станет ясно, что отличие современного хоррора от своего предшественника классической поры не просто стилистическое; его суть – в фундаментальном изменении представлений о сверхъестественном.

В фильме «Дракула-2000», спродюсированном неутомимым Уэсом Крейвеном, есть сцена, в которой герой Джонни Ли Миллера пытается остановить вампира, протягивая перед собой Библию. «Что это? – презрительно осведомляется Дракула, выхватывая у него книгу. – А, пропаганда!» Эта сцена – единственная, оправдывающая название картины, – может служить иллюстрацией положения дел в современном хорроре.

Фильм ужасов родился в начале прошлого века как фантазия в духе черного романтизма с его эротическими наваждениями и декадентским отождествлением страдания и удовольствия, красоты и смерти. Таковым – но с еще большей откровенностью – он оставался и в 60-е, особенно в своем самом радикальном южноевропейском варианте. Должны были произойти значительные изменения его эстетики, чтобы в 80-е годы уже упоминавшийся Робин Вуд смог писать о «консервативном потенциале фильма ужасов». «Консерватизм» он трактовал во фрейдо-марксистском ключе – как порожденный эпохой позднего капитализма страх перед «возвращением вытесненного». Признаки его Вуд видел, например, в том, что в слэшерах 80-х чаще всего погибают сексуально активные девушки, добропорядочные девственницы же успешно доживают до финала.

(Герои фильма «Крик» с их правилами выживания в фильме ужасов, по сути, изъясняются цитатами из Вуда.) Относительно слэшера Вуд прав; но именно в силу своей консервативности слэшер – это по определению плохой фильм ужасов. Настоящий хоррор на протяжении всего своего существования, как правило, раздражал консерваторов своей тенденцией к разрушению табу в показе насилия и сексуальных перверсий. Однако он тесно связан с господствующей культурно-религиозной традицией, ее символами, мифологией и мистическими представлениями. Размывание этих представлений, их смешение с иной культурной традицией всякий раз ставит хоррор в кризисную ситуацию, но одновременно обновляет его формулу, заставляя радикально пересматривать основы жанра.

В ситуации современного мультикультурализма – сосуществования различных, часто взаимоисключающих одна другую религиозных практик и мифологических систем, каждая из них лишается претензий на универсальность, превращается в одну из многих «пропаганд», борющихся за выживание. Соответственно, теряют четкие очертания представления о природе зла и методах противодействия ему, без которых фильм ужасов просто немыслим. Если вестерн легко переходит из американской культуры в азиатскую, превращая ковбоев в самураев, то для хоррора такой трюк невозможен. Зрелище католического священника, который посредством креста и святой воды изгоняет японского призрака-юрэя, покажется нелепым и европейцам, и азиатам. Еще нелепее будет вид даосского монаха, который побеждает Дракулу, наклеивая ему на лоб полоски бумаги со священными иероглифами. Подобные сцены могут вызвать только смех, как вызывает его упырь-еврей из «Неустрашимых убийц вампиров» , который не боится Библии, но убегает, завидев Талмуд. Однако именно в условиях мультикультурализма хоррору приходится существовать начиная со второй половины XX века. Первый кризис такого рода случился в начале 70-х, и крупнейшие хоррор-производители пытались выйти из него как раз посредством прямолинейного смешения мифологий. Так, английская студия «Хаммер» выпустила «Легенду о семи золотых вампирах», в которой заставила графа Дракулу отправиться в Китай и там сформировать себе группу поддержки из местных кровососов. Его преследователь вынужден обратиться за помощью к мастерам кунфу, видимо, догадываясь, что распятие и осиновый кол не произведут на китайских упырей должного впечатления. Кажется символичным, что через год после выхода этой картины студия «Хаммер» обанкротилась – избранный ею путь явно вел в тупик.

Те же процессы проходили и в Азии, однако азиатским режиссерам удалось быстрее найти решение проблемы. Обращая внимание на то, что у героев современного японского фильма ужасов, вроде «Звонка» Хидэо Накаты, полностью отсутствуют какие-либо представления о «дипломатических ритуалах» между миром живых и миром мертвых, составляющих основу любой религиозной системы, Анжелика Артюх замечает: «Их "классические" предшественники, не стесняясь, побежали бы к священникам и астрологам, обратились бы к древним моногатари, отыскивали бы ответ в преданиях старины глубокой (применительно к «Звонку» как минимум «опечатали» бы священными сутрами проклятую видеопленку)» [1].

Здесь и заключен ответ современного хоррора на проблему мультикультурализма. Герои «Звонка» не могут опечатать сутрами видеокассету по той же причине, по какой героям «Ведьмы из Блэр» не приходит в голову осенить себя крестным знамением, чтобы разрушить колдовские чары. Они живут в мире, где попросту нет ни христианства, ни буддизма, ни даосизма, ни какой-либо иной внятной религиозной системы. Они существуют в дорелигиозном, архаическом пространстве, очищенном от всяких культурных напластований, где каждый сам себе шаман и каждый выстраивает «дипломатические отношения» со сверхъестественным по собственному разумению (как правило, посредством первобытной магии – например, переписав проклятую кассету и передав ее другому). Присутствие в кадре атрибутов новых технологий не должно вводить в заблуждение. Согласно древнейшим представлениям любой предмет, имеющий форму окна, очерченный некоей рамой, потенциально может служить входом в потусторонний мир, и экран телевизора или компьютерного монитора значит в этих фильмах не больше, чем зеркало или оживающий портрет у их старинных предшественников.

Эти процессы закономерны. Столкнувшись с ситуацией бесчисленного множества «пропаганд», то противоборствующих, то перетекающих одна в другую, и встав перед необходимостью быть понятным носителям разных культур и вероисповеданий, фильм ужасов должен был спуститься на древнейшую, примитивную ступень представлений о сверхъестественном, обратиться к архетипическим их формам и тем неожиданно воплотить мечту Лавкрафта о чистом, «космическом» ужасе.

Первым произведением этого нового хоррора можно считать «Убей, дитя, убей» итальянца Марио Бавы. История про ангелопо-

[1] *Артюх А.* Городской кайдан // Искусство кино. № 11. 2002. С. 94.

добную девочку-призрака, заставляющую свои жертвы против воли совершать самоубийства, – очевидный прообраз не только феллиниевского «Тоби Дэммита» и линчевского телесериала «Твин Пикс», но и «Звонка», и многих сегодняшних мистических фильмов (включая, например, бездарно-эпигонский «Страх.com»). Однако Бава, чуть ли не каждым фильмом открывавший новый поджанр хоррора, явно поленился развить эту идею. В середине 70-х эффекта «первобытного ужаса» удалось добиться ряду американских независимых режиссеров в фильмах о маньяках и каннибалах (таких как «Техасская резня бензопилой» Тоуба Хупера, «Есть глаза у холмов» Уэса Крейвена и «Хэллоуин» Джона Карпентера). Но последовавшая в 80-е рейгановская реакция превратила их находки в основу бесчисленных подростковых комедий ужасов, и надо сказать, что сами изобретатели не особенно этому противились. В результате новую технологию страха Запад получил в виде экспорта из Японии. Влияние «Звонка» на «Ведьму из Блэр» в американском киноведении сегодня считается прописной истиной.

Разумеется, не все фильмы ужасов могут рассматриваться как визионерские произведения. Некоторые из них тяготеют к психологическому типу – например, классические американские хорроры 30-х годов вроде «Доктора Джекилла и мистера Хайда» Рубена Мамуляна. Часто сами режиссеры, желая сделать свой фильм «удобоваримым» для критики, закладывают в него социально-политические высказывания. Так, знаменитый «Рассвет мертвецов» (1978) Джорджа Ромеро, часто рассматривающийся как метафора взаимоотношений западного общества со странами третьего мира, по сути является замаскированной под фильм ужасов политической сатирой.

* * *

Ушедшее столетие обозначило две постоянные тенденции в изображении фантастических событий и существ, которые проходят через все эпохи и жанровые школы, то сменяя одна другую, то существуя одновременно. Первая проявилась еще в картинах Мельеса и заключается в стремлении показать невероятное и фантастическое как реально происходящее. Для этого используются все технические возможности, которые предоставляет кинематограф, а фильм превращается в своеобразный аттракцион, где на долю зрителей выпадает лишь восклицать, с восторгом глядя на экранного монстра: «Совсем как живой! Совсем как настоящий!»

Кинг Конг, стоящий на вершине Эмпайр стейт билдинг и отмахивающийся от пролетающих самолетов, – триумф реализма в пока-

зе фантастического. Однако в снятом годом раньше фильме Роберта Флори «Убийство на улице Морг» похожая сцена с обезьяной, ползущей по парижским крышам с бесчувственной девушкой в лапах, выглядит, как ночной кошмар, фантазм больного сознания. Фильм Флори воплощает вторую тенденцию, заложенную немецкими экспрессионистами: фантастическое как галлюцинация, проекция внутреннего мира, сон наяву. Можно предположить, что первая тенденция более типична для научно-фантастических фильмов, а вторая – для мистики. Но это не так. «Дракула» Броунинга и «Вампир» Дрейера – яркий пример сосуществования этих тенденций в рамках одного материала. Фантасмагоричность giallo и бытовая достоверность слэшера формально также сочетаются в рамках одного субжанра.

Часто развитие техники кино приводило к временному господству «реалистической» тенденции. Так, в 50-е годы массовое внедрение цвета и новые возможности комбинированных съемок породили «совсем как настоящие» летающие тарелки в фильме Байрона Хаскелла «Война миров» (1953) и «совсем как живых» насекомоподобных монстров в картинах «Тарантул», «Муха» и т. п. Кумиром всех любителей ужасов и фантастики в те годы становится мастер спецэффектов Рей Харрихаузен, умеющий с невероятным уровнем «правдоподобия» показать на экране любое порождение человеческой фантазии – от динозавров до циклопов, от оживающих скульптур до скелетов, размахивающих саблями. Но уже в 60-е годы Роджеру Корману и Марио Баве не требовались его услуги, чтобы рисовать на экране пейзажи подсознания. Иллюзию зыбкого, изменчивого мира в их фильмах создают сюрреалистическое освещение, пульсирующие синие, красные и золотые блики да слегка искажающая пространство оптика. Уильяму Кастлу в «Идущей в ночи» и Роману Поланскому в «Отвращении» (1965) не понадобился даже цвет, чтобы размыть грань между реальностью и видениями героинь. Херк Харви в «Карнавале душ» (1962) показывает события с точки зрения призрака – девушки, погибшей в автокатастрофе, но не знающей об этом (как до поры не знают об этом и зрители) и пытающейся адаптироваться в мире живых. (У тех, кто видел этот фильм, восторги по поводу оригинальности «Шестого чувства» вызывают недоумение: неужели американцы так быстро забыли собственную классику?)

Появление компьютерных спецэффектов вернуло кино к аттракционам реализма в показе фантастических событий, и за то, что эта мода продержалась столь долго, нужно благодарить Лукаса с его

звездолетами (совсем как настоящие!) и Спилберга с его динозаврами (совсем как живые!). В конце 90-х господству «реалистов» бросает вызов внедряющаяся в кинематограф киберпанковская фантастика («Странные дни», «Матрица», «Клетка»), с ее культивированием психоделиков и баллардовским «внутренним пространством» в качестве обязательного места действия.

Эти две тенденции часто соотносятся с объективным и субъективным взглядом на изображаемые события. «Реалистическая» традиция закономерно тяготеет к объективному взгляду, не совпадающему с точкой зрения какого-то одного персонажа. Так, сцена встречи инопланетян из спилберговских «Близких контактов третьей степени» снимается несколькими камерами с разных ракурсов, и при монтаже точка зрения постоянно меняется. «Галлюцинаторная» фантастика, напротив, апеллирует к восприятию центрального персонажа картины, активно используя субъективную камеру. Уже пролог «Доктора Джекилла и мистера Хайда» Рубена Мамуляна был целиком снят с точки зрения Джекилла. В «Мрачном коридоре» Делмера Дэвиса почти треть фильма снята субъективной камерой. Лишь после того как герой обретает лицо Хамфри Богарта, ракурс съемки перестает совпадать с его взглядом.

Марио Бава всегда заставляет зрителя воспринимать события фильма глазами одного из героев, при этом не упуская возможность намекнуть, что увиденное – не обязательно реально. К примеру, в фильме «Лиза и дьявол» присутствует сцена, где заблудившаяся в Толедо героиня картины Лиза (Элке Соммер) спрашивает у персонажа по имени Леандро (Телли Савалас), который по ее подозрениям может оказаться дьяволом, как пройти на центральную площадь. Начало этой сцены Бава снимает с такого ракурса, что находящаяся за спиной Лизы каменная стена кажется цельной. В момент, когда Леандро указывает направление, камера начинает двигаться, одновременно меняя фокус съемки, и у зрителей возникает ощущение, что стена словно бы раздвигается, образуя проход. Эту сцену можно было снять и в павильоне, выстроив декорацию стены и затем раздвинув ее (создатели современного блокбастера ужасов так бы и сделали). Подобный трюк добавил бы сцене эффекта, но одновременно придал бы ей однозначность, лишил бы ее ощущения иллюзорности – да, случилось чудо, стена *на самом деле* раздвинулась. Баве же нужно совсем другое: чтобы зрители, как и героиня, не были уверены в том, что именно они увидели: то ли стена действительно раздвинулась, то ли там всегда существовал проход, просто мы его раньше не замечали. Следующий кадр, где Лиза проходит

через арку в стене, снимался уже совсем в другом уголке Толедо, у другой стены, с единственной целью – показать, что возникшая арка имеет форму замочной скважины. Так создается иллюзия, ощущение фантастического.

Иллюзия раздвигающейся стены из фильма «Лиза и дьявол»

Появление «стедикама» и видеокамеры существенно упростило задачу авторов этого направления и опровергло идею Юрия Лотмана о том, что «съемка больших кусков ленты с позиции какого-либо героя приводит не к увеличению чувства субъективности, а, наоборот, к потере его: зритель начинает воспринимать кадры как обычную панорамную съемку». К примеру, эффект «Ведьмы из Блэр» держится исключительно на субъективной съемке, которая ни на секунду не воспринимается зрителями как панорамная.

Соперничество этих двух тенденций стало одним из факторов, вызвавших такой феномен современного кино как тотальное падение доверия к камере. Принцип «вы имеете то, что видите», господствовавший в фантастике 30-х, оказывается категорически неприемлемым в конце XX века. Сегодня зритель, отправляющийся в путешествие по экранному пространству, заранее отказывается от твердой почвы под ногами. Все увиденное он должен проверять вопросом: «А так ли это?», – однако не испытывает от этого дискомфорт или страх, как его предшественник много лет назад. Напротив, это часть увлекательной игры, в которой возможно все, даже виртуальная смерть и воскресение. Можно сказать, что современный зритель отказался от позиции бога, наблюдающего с Олимпа – из кинозала – за приключениями экранных персонажей, и превратился в участника этих приключений, но участника, наделенного поистине божественными возможностями. И это главное достижение и главная беда современной фантастики.

К счастью, в отличие от формульных произведений в жанре вестерна или мелодрамы, формульные произведения в жанре фантастики (к которым относится и фильм ужасов) обладают неограниченными возможностями заимствования формул и приемов других жанров. Если бы в «Джонни Мнемонике» герой хранил данные о чудо-вакцине не в электронной памяти, а в черном чемоданчике, и помогал бы ему не разумный дельфин, а, скажем, одноглазый горбун, то любители киберпанка смело могли бы требовать свои деньги обратно – перед ними была бы типичная формула шпионского триллера: конкурирующие спецслужбы охотятся за секретной информацией, носителем которой оказывается главный герой.

* * *

Говоря о складывающейся сегодня традиции архаического ужаса, нельзя забывать о другой разновидности современного хоррора, не очень мирно с ней сосуществующей. Я имею в виду высокобюджетный «блокбастер ужасов», получивший путевку в жизнь в начале 90-х

и нередко именующийся «неоготикой». Сегодня блокбастеры ужасов производят не только в Америке, но и во Франции, давно одержимой стремлением переголливудить Голливуд. Такие фильмы как «Сонная лощина», «Из ада» и «Бельфегор» по-настоящему консервативны: в них старательно воспроизводится готический антураж вековой давности, вроде привидения, эффектно пролетающего по залам Лувра (эти залы выглядели бы еще эффектнее без привидения), или убийств Джека Потрошителя, орудующего в Лондоне XIX века (целиком снятом в Праге).

Иногда эта неоготика бывает любопытна – как ловкая имитация антиквариата. Такова «Сонная лощина» Тима Бертона, переполненная цитатами из хаммеровских и итальянских хорроров, или снятый на цифровые камеры «Видок» французского режиссера и мастера спецэффектов Питофа. Но чаще эти ленты раздражают своей неуклюжестью. К примеру, «Из ада» демонстрирует полный набор бульварных штампов: бордели, масоны, шлюхи, принцы, евреи, абсент, опиум, врачи-убийцы и параноидальная теория заговора, связанная с королевской семьей. Проблема в том, что режиссеры фильма, братья Хьюз, не чувствуют европейской культуры; она для них лишь экзотика, фэнтезийное пространство вроде Дикого Запада, где может произойти все что угодно. Забавно, что по ханжеским представлениям создателей картины сыщик в исполнении Джонни Деппа не может курить опиум просто так, для собственного удовольствия, он же не Де Куинси какой-нибудь, поэтому ему срочно придумывается безвременно умершая жена, тоску по которой он и заглушает наркотиком. Хорошо еще, что братья Хьюз не взялись делать фильм про Шерлока Холмса, а то, чтобы оправдать его наркотическую зависимость, они наградили бы его неразделенной любовью к доктору Ватсону. Говорить о технологиях страха в применении к этому фильму и подобным ему картинам так же бессмысленно, как рассуждать о цветовой гамме черной дыры. Единственная, кого можно испугаться в «Из ада», – это исполнительница главной женской роли Хитер Грэм, изо всех сил пытающаяся выглядеть сексуально.

Рождение блокбастера ужасов приходится на 1992 год, когда Френсис Форд Коппола выпустил «Дракулу Брэма Стокера». В те годы фильм ужасов уже изрядно деградировал, превратившись в подростковое зрелище, так что когда Коппола взялся за работу, то, по собственному признанию, обнаружил, что новое поколение зрителей вообще слабо представляет себе, кто такой Дракула. Сценарий Джеймса Харта выражал явное намерение вернуть фильму ужасов утраченный романтический колорит. «Дракула – это не аристократ

в смокинге и не кровососущий монстр, но могучий князь-воин, лишившийся милости Божьей и ищущий пути назад», – так формулировал свою концепцию сценарист. Центральная идея «Дракулы Брэма Стокера» – представить вампирскую историю как притчу о пробуждении подавленной сексуальности в викторианскую эпоху – не отличалась новизной. По эстетике этот фильм больше всего напоминал готические мелодрамы, которые в 60-е годы поточным образом производила британская студия «Хаммер», только с большим бюджетом, масштабными спецэффектами и звездами вроде Вайноны Райдер и Энтони Хопкинса в главных ролях.

Круг замкнулся: возврат к готической мелодраме в блокбастере «Дракула Брэма Стокера»

Успех «Дракулы» показал голливудским боссам, что «старомодная ерунда» может быть выгоднее, чем подростковые комедии ужасов про маньяка в хоккейной маске. С этого момента готика выходит из гетто категории «Б», наслаждается возможностями больших бюджетов и звезды борются за роли в ней, как боролся Том Круз за роль упыря Лестата в «Интервью с вампиром» (1994).

Но принцип семейного зрелища как основной стратегии современного Голливуда остался непоколебим, а это автоматически означало, что в высокобюджетной постановке не должно быть ничего, что выходило бы за пределы разумения четырнадцатилетнего подростка. Втиснуть в эту концепцию радикальный мистицизм готики, равно как и еще более радикальную сексуальность, было почти невозможно. И после нескольких провалов производство готических фильмов прекратилось.

Выход нашел одаренный ремесленник Стивен Соммерс, в конце 90-х сумевший-таки добиться от чиновников «Юниверсал» права на новую версию «Мумии». Осовремененная «Мумия» (1999) Соммерса вместе с названием и сюжетной канвой унаследовала и романтический конфликт: живого мертвеца, рыщущего в поисках потерянной возлюбленной, и, как следствие, обязательное смещение зрительских симпатий от аморфного положительного героя в его сторону. Соммерс решил проблему, сделав главного героя, легионера Рика О'Коннела двойником Индианы Джонса. Но Брендан Фрейзер – не Харрисон Форд, хоть и пытался копировать его кривую ухмылку. Этот наряженный во френч и обвитый патронташем яппи был заметен лишь в отсутствие Имхотепа – колоритнейшего Арнольда Вослу, обладателя античного торса и внешности молодого Брандо. К счастью Фрейзера, на долю Вослу в «Мумии» выпало лишь строить страшные гримасы – большую часть его роли «сыграли» спецэффекты.

Работая над фильмом «Мумия возвращается» (2001), Соммерс уже писал сценарий по собственному сюжету и выбрал добропорядочный «спилберговский» вариант развития действия. Он заставил Рика и Эвелин прожить в счастливом браке девять лет и обзавестись сыном, которого похищают и тем принуждают героев вступить в битву за семейное счастье. Злодеи же – Имхотеп и его реинкарнированная подруга Анак-Су-Намун – озабочены борьбой за господство над миром при помощи армии собакоголовых воинов Анубиса. Впрочем, это их намерение остается на обочине картины в качестве своеобразного макгаффина, а главной целью является все же обретение вечной любви (eternal love), и, расшифровывая замысел Соммерса, можно сказать, что именно она выступает в роли той дикой, хаотической стихии, которая противостоит уютным семейным ценностям главных героев.

Исходя из этой концепции, Соммерс предоставил Арнольду Вослу и сыгравшей Анак-Су-Намун фотомодели Патрисии Веласкес почти столько же экранного времени, сколько Брендану Фрейзеру и Рейчел Уайз. В итоге случилось то, что всегда случается, когда

идеология романтизма (пусть даже иронически сниженная) сталкивается с примитивной, сформированной телевидением эстетикой боевика для семейного просмотра. Имхотеп и Анак-Су-Намун стали фактически главными героями фильма, двигателями сюжета, в то время как Рик О'Коннел и его Эвелин чем дальше, тем больше раздражали откровенной необязательностью своего присутствия в кадре.

Но Соммерс и руководство студии не поняли этого, а потому в 2004 году выпустили провального «Ван Хельсинга» – вариацию на тему юниверсаловских хорроров 40-х годов, где все классические монстры – Дракула, Оборотень, Создание Франкенштейна – были собраны вместе. Откровенно пубертатный юмор и эстетика компьютерной игры, где герой, бегая по коридорам замка, отстреливает вылезающих из-за угла чудовищ, привели в недоумение как публику, так и критиков, ожидавших от фильма киноманского объяснения в любви старому готическому кино.

Чуть лучше оказался «Другой мир» (2003) – в силу того, что он претендовал не на коммерческий успех семейного кино, а на культовый статус в сравнительно узких кругах. К тому же он отчасти был укоренен в кинематографической традиции. Более тридцати лет назад в Европе пользовался большой популярностью испанский фильм ужасов «Вальпургиева ночь» (1970), снятый украинским эмигрантом Леоном Климовски. В нем козням демонической вампирши графини Вандессы противостоял романтичный молодой человек Вальдемар Данински, который по причине древнего фамильного проклятия каждое полнолуние превращался в волка. Герой из-за этого очень переживал, а потому все свободное от бегания в шкуре по лесам время посвящал добрым делам – например, борьбе с вампиршей, которая периодически пыталась его соблазнить. Этот фильм показывался и в США, правда, там он был переименован (видимо, в связи с тем, что американцы не знают, что такое вальпургиева ночь) и назывался с трогательной простотой: «Оборотень против вампирши».

Создатели «Другого мира» – сценарист Дэнни Макбрайд и режиссер Лен Уайзман – явно видели эту ленту и позаимствовали из нее основную идею своей картины, слегка ее усовершенствовав. По их замыслу, элегантные, аристократичные вампиры и плохо воспитанные, дурно пахнущие оборотни ведут яростную борьбу между собой уже много столетий. Разумеется, согласно «постматричным» представлениям о том, что «модно» и «стильно», персонажи фильма одеты в черные кожаные плащи, летают по воздуху и используют суперсовременное оружие. Героиня фильма Селена в исполнении

англичанки Кейт Бекинсейл – вампирша, входящая в отряд по истреблению вервольфов, или, как их называют в фильме, «ликанов» (от слова «ликантроп» – оборотень). Любовь Селены к человеку, укушенному оборотнем, позволила авторам картины позиционировать свое творение как осовремененную версию «Ромео и Джульетты», где Ромео – оборотень, а Джульетта – вампир. Некоторые критики усмотрели в «Другом мире» сильный социальный подтекст: намек на классовую борьбу, этнические чистки, а также на то, что вампиры олицетворяют доминирующую культуру, а оборотни – нелегальных эмигрантов из стран третьего мира. (Удивительно, что никто еще не открыл в «Другом мире» метафору войны с мировым терроризмом.)

Между тем достижения американцев не остались незамеченными по другую сторону океана – во Франции, где кинематографисты твердо убеждены, что уже давно и успешно соревнуются с Голливудом. Голливуд, правда, их потуг в упор не замечает, но это не мешает французам все выше поднимать планку бюджетов, увеличивать масштаб спецэффектов и количество звезд.

В 2001 году во Франции вышло сразу два готических фильма – «Братство волка» и «Бельфегор, призрак Лувра», причем последний рекламировался как французский ответ американской «Мумии». Однако выяснилось, что поносить американцев за культурную экспансию куда проще, чем самим делать конкурентоспособное кино. Эти рыхлые, лишенные напряжения картины выглядели задыхающимися клячами рядом с мчащимся во весь опор мощным локомотивом «Мумии». Причем, если сценарная основа «Братства волка» по бессмысленности могла соперничать с «Ван Хельсингом», то в «Бельфегоре» имелась гипотетическая возможность порезвиться: ведь в средневековой демонологии Бельфегор – это похотливый демон, у которого вместо языка мужской половой член. Однако увлекаться средневековой демонологией могли немецкие романтики, постановщикам же современных блокбастеров такие знания ни к чему, а потому режиссер Жан-Поль Саломе заменил демона неряшливо нарисованным на компьютере летающим скелетом, который вызывал смех в зрительном зале при каждом появлении.

* * *

Из картин, снятых на рубеже столетий, под классическое определение готики попадают лишь «Девятые врата» (1999) Романа Поланского, не в последнюю очередь потому, что этот фильм сделан в стороне как от голливудского, так и от французского мейнстрима.

Из бестселлера испанского писателя Артуро Переса-Реверте «Клуб Дюма, или Тень Ришелье» Поланский оставил лишь одну сюжетную линию про старинный манускрипт «Девятые врата в царство призраков», якобы написанный венецианским чернокнижником в соавторстве с Князем тьмы. Это дало режиссеру возможность в полной мере использовать две основные составляющие готики: темную метафизику и демоническую сексуальность. Шестидесятишестилетний Поланский (кстати, магия цифр, связанная с фильмом, поистине впечатляет – сплошные «шестерки» и «девятки») представляется по этой картине человеком другой эпохи: читавшим «Влюбленного дьявола» и знающим о роли гравюр в герметических текстах Ренессанса. Сам Поланский утверждал, что снимал «Девятые врата» потому, что ему интересно было сделать книгу главным героем фильма, – чудовищно крамольная идея по меркам современного кинематографа. Знать мифологию культуры, использовать ее при создании картины – какая бессмысленная трата сил и времени! Вот изобразить Дракулу в виде бритоголового братка, увешанного золотыми цепями, как в фильме «Блейд-3», – это круто.

В XVIII веке готический роман протягивал нить между эпохой Просвещения и Средневековьем, про которое люди того времени хотели бы забыть. Если идеология барокко выражалась словами «помни о смерти», то девизом готики могла бы стать фраза «помни о прошлом». Каким бы искаженным и ошибочным ни было восприятие этого прошлого, оно все же жило в душе человека того времени – не случайно навязчивым мотивом романтических произведений был оживающий старинный портрет. Однако наша эпоха с избытком выполнила завет Просвещения. Сегодняшний интеллектуал не насмехается над религиозной мистикой романтизма, подобно мыслителям-рационалистам прошлых веков, – он просто не понимает, что это такое. Он знает эти слова, но не чувствует их содержания.

Похоже, XXI век взял от Просвещения прагматизм Вольтера, первым из философов продемонстрировавшего, что стратегии успеха могут быть важнее поиска истины, но забыл позаимствовать колоссальный объем его знаний и видение исторических процессов. Старые рационалисты по крайней мере понимали своих противников и искренне их ненавидели. Лучше кричать во весь голос: «Раздавите гадину!», чем тупо обсуждать за ланчем, спал ли Иисус с Марией Магдалиной. Лучше считать Бекфорда и Льюиса непримиримыми идейными врагами, чем видеть в них старомодных предшественников Стивена Кинга и Томаса Харриса. Лучше тракто-

вать готику как «подсознание психоанализа», чем как непритязательную основу для видеоигры.

Режиссер, вздумавший сегодня экранизировать близко к тексту произведения вроде «Ватека» или «Монаха», будет незамедлительно распят общественным мнением, но не за безнравственность – с этим у нас все в порядке, – а за куда более страшное кощунство: за размышления о планах Бога, пределах познания и непостижимых безднах, которые скрывает в себе человек. Современное кино не любит заглядывать в бездны – это некомфортно, да и опасно; ведь бездна может заглянуть в ответ, и прощай тогда старательно выстроенная карьера. В эпоху доминирования корпоративных блокбастеров можно сказать, что настоящий хоррор и в самом деле умер. Но не стоит надеяться, что его можно окончательно списать со счетов. Этому монстру не привыкать выбираться из могилы.

Алфавитный указатель

А

«Агент "Стрекоза"» 80
Айриш, Уильям 18, 143
Алекан, Анри 71
Аллен, Марсель 29
Альмодовар, Педро 109, 123
«Альрауне» 34
«Ангел для сатаны» 78
«Андалузский пес» 166
Анджиолини, Алессандро 104, 105
Андресс, Урсула 146
Аполлинер, Гийом 30
Аранда, Висенте 96
Ардженто, Азия 160
Ардженто, Дарио 18, 43, 64, 78, 80, 85, 90, 108, 110, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 151, 153, 156, 158, 159, 166, 169, 170
Арним, Ахим фон 34
Арнольд, Джек 57, 59
Артюх, Анжелика 148, 195
«Асфикс» 16
«Атлантида» 193

Б

«Бабочка и меч» 176
«Бабочки-убийцы» 180
Бава, Ламберто 150
Бава, Марио 43, 64, 69, 73, 74, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 98, 100, 102, 103, 114, 118, 134, 141, 143, 144, 145, 147, 150, 167, 172, 183, 186, 191, 195, 196, 197, 198
Бава, Эудженио 80
Базен, Андре 113
Байрон, Джордж Гордон 21
Бальзано, Бираго 105
Бара, Теда 26, 27, 28
«Барбарелла» 100, 101, 102, 103, 125
Барбьери, Ренцо 105
Бардем, Хуан Антонио 116
Бардо, Брижит 103, 112
Батай, Жорж 125, 173
«Бегущий по лезвию» 58, 175
«Бедлам» 48
«Безумная любовь» 40
Бейкер, Рой Уорд 134, 135, 136, 139, 179
Бекинсейл, Кейт 205
Бекмамбетов, Тимур 66
Бекфорд, Уильям 20, 206
«Белзеба – дочь греха» 105
«Белый зомби» 40, 43, 44
«Бельфегор, призрак Лувра» 201, 205
Беназераф, Жозе 97
«Бен Гур» 56, 74

Беннет, Джоан 51
Бергман, Ингмар 190, 191
Бергман, Ингрид 51
Бердслей, Обри 172
«Берегись автомобиля» 8
Бержье, Жак 93
Беркли, Басби 45, 46
Берлускони, Сильвио 107
Бертон, Тим 80, 130, 201
«Бессмертная» 98
«Бешеные псы» 85
«Билли Кид против Дракулы» 8
Биркин, Джейн 146
«Битва при Марафоне» 81
Блазетти, Алессандро 70
«Блейд-3» 206
Блох, Роберт 61, 136
Богарт, Хэмфри 54, 198
Богданович, Питер 63
Болл, Люсиль 53
«Большой переполох в маленьком Китае» 180
«Борджиа» 109, 111, 112
Борелли, Лида 25, 26
Брасс, Тинто 109
«Братство волка» 205
Браун, Фредерик 143
Брин, Джозеф 45
Броунинг, Тод 19, 36, 39, 40, 41, 192, 197
Брофи, Филип 189
Брэм, Джон 55
Буало, Пьер 18, 73, 75
Бунюэль, Луис 158, 166

В

Вагнер, Джордж 55
Вадим, Роже 76, 78, 96, 100, 102, 103
«Валентина» 112
Валери, Тонино 144
«Валленштейн» 105
«Вальпургиева ночь» («Оборотень против вампирши») 204
«Вампир. Странное приключение Аллана Грея» 41, 42
«Вампир» 168, 197
«Вампирос Лесбос» 98, 120
«Вампирши-любовницы» 135, 179
«Вампиры» 73, 75, 140
«Ван Хельсинг» 204, 205
Варм, Герман 33
«Ватек» 207
Вегенер, Пауль 23, 34
«Ведьма из Блэр» 11, 165, 189, 195, 196, 200
«Ведьма из Непала» 183, 184
Веласкес, Патрисия 203
«Великолепные Эмберсоны» 47
«Венера Илльская» 86
Верхувен, Пауль 43, 57
Виатт, Огюст 20
Виварелли, Пьеро 102
«Видок» 112, 201
Вине, Роберт 33
«Винтовая лестница» 51, 54
«Влюбленная ведьма» 78
«Влюбленный дьявол» 206
«Водоворот» 52
«Война миров» 197
Вольтер 20, 206
Вонг, Кирк 175
«Ворон» (1935) 39
«Ворон» (1963) 62
«Восковая маска» 150

Вослу, Арнольд 203
«Вторжение похитителей тел» 57, 58, 191
Ву, Джон 175, 177, 183
Вуд, Робин 190, 193, 194
Вуд, Элайджа 128
«Выжженный рай» 176, 185
«Вышибала» 159

Г

«Газовый свет» (1940) 54
«Газовый свет» (1944) 50, 51, 54, 130
«Газонокосильщик» 188
Галлоне, Кармине 26, 70
Гальперин, Виктор 36, 40
Ган, Чин 181
Гарбо, Грета 172
Гастальди, Эрнесто 75
Гемзер, Лаура 97
«Генуин» 32
«Геракл в центре Земли» 88
«Героическое трио» 183, 185, 187
«Героическое трио-2: Палачи» 186
«Герой» 176, 183
Гете, Иоганн Вольфганг 22, 193
Гиббонс, Седрик 54
Гибсон, Алан 136
Гиллинг, Джон 134
Гинзбург, Карло 17
«Главный охотник на ведьм» 137
«Гладиатрикс» 66
«Глаза без лица» 75, 76, 117
«Глаза Лауры Марс» 155
Годар, Жан-Люк 100, 127
«Голем – как он пришел в мир» 34
«Головокружение» 18, 73
«Гологрудая графиня» 122
«Горгона» 134
«Горячая война» 188
Готье, Теофиль 22, 43
«Гражданин Кейн» 47
«Граф Дракула» 119
Грегор, Лэйрд 55
«Гробница Лигейи» 62, 139
Грэм, Хитер 201
«Губы в крови» 127

Д

Д'Амато, Джо 97
Дамиани, Дамиано 78
«Дамочки» 45
Данте, Джо 63, 193
Дарнборо, Энтони 52
«Два злых глаза» 159
«Два лица доктора Джекилла» 131
Де Бомон, Лепринс 71
«Девичий источник» 190
«Девственница среди живых мертвецов» 121
«Девушка, которая слишком много знала» 81, 141
«Девятые врата» 11, 19, 205, 206
Де Куинси, Томас 148, 201
Делакруа, Эжен 23
Де Лаурентис, Дино 71, 84, 102, 103, 148
«Делламорте Делламоре» 110, 150
«Демон» 78
«Демоны» 150

Демме, Джонатан 63
Денев, Катрин 103
Де Пальма, Брайан 9, 80, 152, 154, 155, 156
Депп, Джонни 201
«Джонни Мнемоник» 200
Джулиан, Руперт 37
«Дзигоку» («Ад») 169
Дикинсон, Торольд 54, 130
«Дилан Дог» 110, 112
«Дилижанс» 7
Дитрих, Марлен 172
«Длинные волосы смерти» 78, 143
«Дневники мертвецов» 160
Дойл, Артур Конан 15, 16, 17, 18, 141, 193
«Доктор Джекилл и мистер Хайд» 40, 196, 198
«Доктор Джекилл и сестра Хайд» 134, 179
«Доктор Файбс нападает снова» 139
«Дом призрачной кошки» 168
«Дом ужасов Хаммера» 136
«Дом черной розы» 172
«Дорога на форт Аламо» 88
«Дочери тьмы» 98
«Дракула – принц тьмы» 134
«Дракула Брэма Стокера» 19, 65, 201, 202
«Дракула, восставший из могилы» 134
«Дракула» (1931) 19, 36, 39, 40, 41, 43, 192, 197
«Дракула» (1972) 136
«Дракула-2000» 193
Дрейер, Карл Теодор 40, 168, 197
«Другой мир» 204, 205
«Дуэль» 152
«Дьяболик» 80, 84, 100, 101, 102, 103
«Дьяволицы» 60, 73
Дэвис, Делмер 198
Дюморье, Дафна 51

Е

«Евгения де Сад» 120
«Есть глаза у холмов» 152, 196

Ж

Жекин, Жюст 110
«Железная корона» 70
«Жилец» 55, 129
Жирмунский, Виктор 21
«Жюдекс» 76

З

«Завороженный» 51
«Загробный мир» 104, 105
«Замок живых мертвецов» 137
«Захватчики с Марса» 57
«За чертой» 108
«Звездные войны» 36
«Звездный десант» 57
«Звонок» 11, 16, 19, 50, 165, 166, 167, 195, 196
«Звонок-0: Рождение» 165
«Звонок-2» 165
«Звонок: вирус» 165
«Звонок: спираль» 165
«Зеленое лицо» 193
«Земля мертвецов» 160
Зито, Джозеф 156
«Зло Дракулы» 170

«Зомби-2» 159
«Зора-вампирша» 105, 106, 111, 112
«Зу: воины с волшебной горы» 180, 182
Зудендорф, Вернер 32

И

Иберт, Роджер 189, 190
«Игра с огнем» 108
«Идущая в ночи» 61, 62, 197
«Из ада» 201
«Изабелла – повелительница дьяволов» 104
«Изгоняющий дьявола» 85
«Изнасилование вампира» 98, 123, 124, 125
Имоу, Чжан 176, 184
«Имя Розы» 141
«Интервью с вампиром» 202
«Инферно» («Преисподняя») 148
«Ирезуми» («Татуировка») 172
Исии, Тэруо 173, 174
«Истерия» 134
«Истории ужаса» 62
«История китайского призрака» 182, 183, 184
«История О» 85

Й, К

«Йоцуя Кайдан» 168
«Кабинет восковых фигур» 32, 34, 35
«Кабинет доктора Калигари» 32, 34
«Кабирия» 80
Кабо, Ольга 66
Кавадзири, Есиаки 174
Каваи, Кендзи 166
Кавелти, Джон 7
Казот, Жак 20
Кайано, Марио 78
«Как был завоеван Дикий Запад» 56
Каннингхем, Шон 156
Карвай, Вонг 176
Карлофф, Борис 36, 40, 43, 54, 89
«Карнавал душ» 197
Карнимео, Джулиано 145
Карпентер, Джон 57, 65, 80, 143, 152, 155, 180, 196
Карр, Джон Диксон 141
Каррерас, Джеймс 131
Каррерас, Майкл 179
Кастель, Мари-Пьер 126
Кастл, Уильям 56, 60, 61, 62, 197
Като, Тай 174
«Квайдан» 171
Кейл, Полина 189
Кертис, Майкл 37, 40
Кершнер, Ирвин 155
«Киллер» 177, 183
«Киллинг» 101
«Кинг Конг» 47
Кинг, Стивен 134, 148, 154, 159, 206
«Кинопроба» 174
Кински, Клаус 79, 119, 120
«Клетка» 11, 19, 198
Климовски, Леон 204
Кловер, Кэрол 156
«Клуб Дюма, или Тень Ришелье» 206
Клузо, Анри-Жорж 18, 60, 72, 73, 114

Кляйн-Рогге, Рудольф 35
«Кнут и тело» 78, 82, 83
Кобаяси, Масаки 171
Кокто, Жан 71, 75
«Коллекционер» 172
«Колодец и маятник» 62, 64
Коллинз, Уилки 18
«Конан-варвар» 178
Конелли, Дженнифер 146
Кóнопка, Магда 102
Коппола, Роман 80
Коппола, Френсис Форд 19, 63, 154, 201
Корбуччи, Бруно 104
«Коридор зеркал» 52
Корман, Роджер 56, 57, 60, 62, 63, 64, 66, 76, 139, 180, 197
Коро, Жан-Батист 42
«Космическая одиссея 2001 года» 58
Коуард, Ноэль 7
«Кошмар на улице Вязов» 153
«Крадущийся тигр, невидимый дракон» 176
«Красавица и чудовище» 71
«Красный знак безумия» 80, 84, 86, 145
«Красота по-американски» 191
Крейвен, Уэс 152, 153, 190, 193, 196
Креймейер, Клаус 22
Крепакс, Гвидо 100, 107, 109
«Крик» 11, 81, 194
«Крики в ночи» («Ужасный доктор Орлов») 78, 118
«Криминал» 101, 102
Кристенсен, Бенджамин 30
Кристи, Агата 8, 84, 141, 148
«Кричащая Мими» 143
«Кричи и умри» 140
«Кровавая луна» 123
«Кроваво-красный» 147, 148, 158, 170
«Кровавый барон» 43, 84, 85
«Кровавый залив» 84, 86, 143
«Кровожадная кукла» 170
«Кровь для Дракулы» 92
Кроненберг, Дэвид 10, 57, 58, 166
Круз, Том 202
Крэйвен, Уэс 65
Кубин, Альфред 33
Кувельер, Поль 104
Куриленко, Ольга 128
«Куронэко» («Черные кошки в бамбуковых зарослях») 171
Куросава, Акира 168
Кушинг, Питер 132, 136, 179
Кьюкор, Джордж 50, 51
Кэмерон, Джеймс 57, 63
«Кэрри» 135, 152, 154
Кюмель, Гарри 98

Л

Лавей, Антон 99
Лавкрафт, Говард 17, 69, 78, 148, 192, 195
Лам, Ринго 175, 176
Ланг, Фриц 33, 34, 36, 52, 53, 97, 113, 119
Ланглуа, Анри 116
Ларрас, Хосе Рамон 97, 129, 139, 140
Левин, Айра 62
«Легенда о семи золотых вампирах» 179, 180, 194
«Леди Вампир» 168
«Леди-призрак» 54
Леммле, Карл 36, 39

Лени, Пауль 36
Ленци, Умберто 102
Леон, Микки 85
Леоне, Альфред 85
Леоне, Серджо 114, 137
Леру, Гастон 148, 149
Ли, Ан 176
Ли, Брюс 175, 181
«Лиза и дьявол» 85, 98, 198
Ли, Кристофер 120, 132, 133, 136
Лиланд, Томас 20
Лин, Дэвид 7
Линч, Дэвид 80, 136
Лири, Тимоти 92, 99
«Ловушки» 54
Лорен, Софи 103, 119
Лорре, Питер 36, 37, 40
Лосфельд, Эрик 100, 104, 125
Лотман, Юрий 200
Лоу, Джон Филипп 103
Лоузи, Джозеф 131
Лугоши, Бела 36, 40, 41, 43, 44, 55
Луис, Пьер 23
Лукас, Джордж 154, 197
«Луна в сточной канаве» 148
Льюис, Мэтью Грегори 21
Льюис, Хершелл Гордон 96
Льютон, Вэл 7, 37, 47, 48, 49, 50, 52, 54, 55
Лэндерс, Лью 39
Любин, Артур 52
Любич, Эрнст 36
«Любовники из могилы» 78
«Любовник-призрак» 187
«Любовь и преступления» 174
«Люди Х-2» 187
«Люди-кошки» 48, 49, 50, 54, 55, 71, 168
«Люцифер» 105

М

«М» 36
Ма, Джингл 188
Май, Джо 37
Майер, Карл 32, 33
Майо, Арчи 40
Майринк, Густав 193
Мак, Майкл 176
Макбрайд, Дэнни 204
«Маленький магазинчик ужасов» 63
«Маломбра» (1916) 26
«Маломбра» (1942) 71
«Мальпертюи» 98
Мамулян, Рубен 36, 40, 196, 198
Манара, Мило 100, 105, 109, 111
Манкиевич, Джозеф 51
Манн, Энтони 7, 113
Мао Цзэдун 99
Маргерити, Антонио 75, 78, 79, 92, 143
Маре, Жан 71
«Мария Мартен или убийство в Редберне» 29, 129
Маркл, Флетчер 52
Маркс, Граучо 110
Марсиллак, Бьянка 146
Марсиллак, Кристина 146
«Мартин» 158
Мартино, Серджо 146
Маруяма, Акихиро 172
«Маска демона» 74, 76, 77, 78, 80, 81, 89, 90, 134, 143, 191
«Маска красной смерти» 62, 139, 180
Мастрочинкуэ, Камилло 78
Масумура, Ясудзо 172, 173
«Матадор» 123
Мате, Рудольф 42
«Матрица» 36, 178, 187, 188, 198

Маттон, Шарль 108
«Медленное скольжение к удовольствию» 98, 108
Мейер, Расс 96, 97
Мекас, Йонас 95
Мелл, Мариза 103
Мельвилль, Жан-Пьер 114
Мельес, Жорж 32, 196
«Мельница каменных женщин» 43, 76, 84
Мензес, Уильям Кэмерон 57
Меникелли, Пина 26
Мериме, Проспер 22, 26, 86
«Месть Франкенштейна» 132
Мерсье, Мишель 79, 146
«Метрополис» 35
«Меченосец» 183
«Меченосец-2» 176, 177, 182, 184
«Меченосец-3: Восток в крови» 182, 184
Мидори, Мако 172
Миике, Такаси 174
Миллер, Джонни Ли 193
Минелли, Винсенте 50, 51, 113
Миранда, Соледад 97, 119, 120, 121, 122, 123
Мисима, Юкио 172
«Мистер Вампир» 177
Митчум, Роберт 54
«Мой дорогой убийца» 144
Молтин, Леонард 86, 156
«Монах» 207
Моррисси, Пол 92
«Мрачный коридор» 198
«Мумия возвращается» 203
«Мумия» (1932) 39, 40
«Мумия» (1999) 187, 203, 205
Мурнау, Фридрих Вильгельм 34, 36, 192
Мусурага, Николас 54
«Муха» (1958) 58, 197
«Муха» (1986) 57, 58
«Мы пришли съесть вас!» 180
Мэтесон, Ричард 62
Мюло, Клод 97

Н

Накагава, Нобуо 167, 168, 169
Наката, Хидэо 16, 165, 166, 195
Нарсежак, Тома 18, 73, 75
«Невероятно уменьшающийся человек» 59
«Невеста с белыми волосами» 187
«Невеста Франкенштейна» 39
«Невеста Чаки» 187
«Неугомонное привидение» 7
«Неустрашимые убийцы вампиров» 135, 194
«Нечто» 57
Нибло, Фред 74
Николоди, Дария 151
«Новая таверна Дракона» 182
Новелло, Айвор 129
Нодье, Шарль 21
«Носферату, симфония ужаса» 34, 192
«Ночной дозор» 66
«Ночь живых мертвецов» 156, 157, 158, 160, 189
Ньюбрук, Питер 16
Ньюман, Ким 145
Ньюман, Курт 58
«Нюрнбергская дева» 78

О

«Обнаженный вампир» 98
«Обольщение» 127

«Одетый для убийства» 154, 155
«Озеро Дракулы» 170
«Озеро живых мертвецов» 127
Оксилья, Нино 25
Оливье, Лоуренс 51
Олтман, Рик 7, 8
«Омен» 99
«Она убивала в экстазе» 120
«Они!» 57
«Опасные связи» 96
«Опасный эксперимент» 51
«Опера» 90, 91, 146
«Оргии в Эдо» 174
«Остров мертвых» 48
«Отвратительный доктор Файбс» 139
«Отвращение» 197
Офюльс, Макс 37, 52

П

«Падение дома Ашеров» 62, 76
Палья, Камилла 24
«Парад ужасов» 159
«Параноик» 134
Паркер, Алан 18
«Парфюм невидимости» 109
Пасторе, Серджо 144
Пастроне, Джованни 26, 80
Пауэлл, Лу 93
Пауэлл, Майкл 76
«Перевозчик» 187
«Перекресток призраков-2» 187
Перес-Реверте, Артуро 206
Пикколи, Мишель 84, 103
Пирс, Джек 40
«Пламя» 26
«Пленница» 52
«Плетеный человек» 137, 139
«Плоть для Франкенштейна» 92
«Пляска смерти» 78, 79
«Погребенный заживо» 62
«Подводное течение» 51
«Подглядывающий» 76
«Подозрение» 51
Поланский, Роман 18, 62, 135, 167, 197, 205, 206
«Полный контакт» 175
«Полтергейст» 153
Польчелли, Ренато 97
Поммер, Эрих 33
«Посетитель Q» 174
«Последний дом слева» 152, 190
«Похититель трупов» 48
«Похороны крыс по Брэму Стокеру» 66
По, Эдгар 29, 62, 64, 65, 76, 158, 159, 171
«Пражский студент» 23, 24
Прайс, Винсент 60, 61, 62, 137, 139
«Прах времен» 176
Преминджер, Отто 52
«Признание доктора Корделье» 113
«Призрак» 78
«Призрак в доспехах» 166
«Призрак оперы» (1925) 37, 43
«Призрак оперы» (1962) 131
«Призрак оперы» (1998) 148, 149, 150
«Призрак рая» 154
«Призрачный дворец» 62
«Приключения Гвендолин в стране Ик-Як» 110

«Проклятие оборотня» 131
«Проклятие Франкенштейна» 131, 132
«Психоз» 50, 61, 76, 84, 136, 141, 154
«Птица с хрустальным оперением» 141, 143
«Пятница, 13-е» 85, 143, 156
«Пятый элемент» 112
«Пять кукол для августовской луны» 84

Р

«Радость пытки» 174
Райдер, Вайнона 202
Рампо, Эдогава 165, 167, 171, 172, 173, 174
«Раскольников» 32
«Рассвет мертвецов» 158, 159, 160, 196
Рассел, Кен 96, 180
«Ребекка» 50, 51
«Ребенок Розмари» 50, 62, 138, 167, 189, 191
«Реквием для вампира» 98, 125, 127
Ренуар, Жан 49, 113
Реньоли, Пьеро 117
Рериг, Вальтер 33
Ривз, Майкл 137, 140
Рие, Стеллан 23
Риччи, Лучиано 137
Роб-Грийе, Ален 96, 97, 98, 108
Робертсон, Этьен Гаспар 27, 28
Робисон, Артур 35
Робсон, Марк 48
Розенберг, Стюарт 152
Роллен, Жан 90, 97, 98, 113, 115, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 135
Ромей, Лина 122, 123
«Ромео должен умереть» 187
Ромеро, Джордж 152, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 196
Ронди, Брунелло 78
«Рука дьявола» 71
«Руки Орлака» 34, 40
Рэймонд Чоу 180

С

Савалас, Телли 198
«Садомания» 121
Саймон, Джон 189
Саломе, Жан-Поль 205
«Саломея» 172
Сангстер, Джимми 132, 133, 135, 136
«Сатаник» 101, 102
«Сатанинская рапсодия» 24
«Свенгали» 40
«Светлое будущее-2» 183
«Седьмая жертва» 48
«Сезон ведьмы» 158
«Секта» 150
Селзник, Дэвид 47, 51
«Семь платков из желтого шелка» 144
Сенгоку, Норико 173
«Сердце Ангела» 18, 148
«Сердце в глотке» 109
Серк, Дуглас 37, 52, 53
«Сестра сатаны» 137
«Сестры» 154
Сигел, Дон 57, 58
Симон, Симона 49
«Симптомы» 140
«Симфония для садиста» 78, 118
«Симфония призраков» 65

Синдо, Канэто 171
«Синий бархат» 80
Синьоре, Симона 73
Скардамалья, Элио 141
Склави, Тициано 110, 111
«Склеп и вампир» 78
Скорсезе, Мартин 63, 154
«Сладкая жизнь» 95
«Слепое чудовище» 172, 173
Слоутер, Тод 129
«Смертельная дуэль» 181
«Смертельная ловушка» 152
«Смертельное оружие-4» 187
Смит, Мюррей 52
Соави, Микеле 110, 111, 150
«Собака Баскервилей» 131
«Соблазненные» 52, 53, 54
Собчак, Вивиан 57, 191
Солт, Барри 32
Соммер, Элке 85, 198
Соммерс, Стивен 187, 203, 204
«Сонная лощина» 80, 189, 201
Сорель, Жан 103
Софокл 18
«Спаситель души» 187
«Спермула» 108
Спилберг, Стивен 65, 152, 153, 158, 165, 198
Стано, Анджело 110
Стивалетти, Серджио 150
Стивенсон, Роберт Льюис 29
Стил, Барбара 76, 79, 137
Стокер, Брэм 41, 120, 132
«Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда» 29
«Странные дни» 198
«Странный порок сеньоры Уорд» 146
«Страсть к вампиру» 135
Стэнвик, Барбара 62
«Сумерки» 108, 146
Субботски, Милтон 136
Сувестр, Пьер 29
Судзуки, Кодзи 165
Судзуки, Сейдзюн 168
«Судороги вампиров» 98, 125
«Суккуб» («Некрономикон») 98, 119
«Суспирия» 43, 50, 91, 148, 149, 151, 158, 169
«С утра до полуночи» 32
«Сципион Африканский» 70
Сьодмак, Роберт 37, 51, 54
Сютун, Чин 175, 176, 181, 182, 183, 184, 185, 186

Т

«Та, которой не стало» 73
«Тайна доктора Орлова» 118
«Тайна за дверью» 52, 53
«Тайна музея восковых фигур» 40
Танака, Нобору 174
Татейси, Рамиэ 169
Тауэрс, Гарри Алан 119
«Тарантул» 57, 197
«Твин Пикс» 80, 196
«Тени» 34
«Тень сомнения» 51
«Терракотовый воин» 182, 184
«Террор» (комикс) 105
«Техасская резня бензопилой» 152, 196
«Тинглер» 60, 61
Тирни, Джин 51
«Титаник» 51
Тодоров, Цветан 73
Томбс, Пит 36, 119

«Торгус» 32
Тоффлер, Элвин 59
Тохилл, Кэтел 36, 119
«Три лица страха» 78, 84, 89
«Три шага в бреду» 78
Турнер, Жак 37, 48, 51, 52, 71, 81, 168
Турнер, Морис 30, 71

У

Уайз, Рейчел 203
Уайз, Роберт 48
Уайзман, Лен 204
Уайлдер, Билли 50
Уайлер, Уильям 172
Уайльд, Оскар 23
«Убей, дитя, убей» («Операция "Страх"») 78, 80, 83, 167, 195
«Убийство на улице Морг» 29, 39, 197
«Убийца живет в номере 21» 72
«Убийца Розмари» 156
«Убийца» 61
«Увидимся на ярмарке» 52
«Ужас бесформенных людей» 174
«Ужас в космосе» 88
«Ужас Эмитивилля» 152
«Ужасная тайна доктора Хичкока» 78, 80, 91
Уиллинг, Ник 16
Уинслоу, Дикки 129
Улмер, Эдгар 36, 39
«Унесенные ветром» 47
Уолпол, Гораций 20
Уолш, Рауль 80
«Усадьба Дрэгонвик» 51
«Усталая смерть» 34
Уэйл, Джеймс 36, 39, 132
Уэллс, Герберт 173
Уэллс, Орсон 47, 88, 97, 113, 118

Ф

«Фантасмагория» 27
Фарина, Коррадо 107
Фармер, Милен 178
Фаулз, Джон 172
«Фауст» 34
Фейад, Луи 30, 32, 76
Фейдт, Конрад 37
Феллини, Федерико 78, 80, 87, 109, 190
Фенек, Эдвига 146
«Феномены» 109
Феррони, Джорджио 43, 76
Фишер, Теренс 52, 131, 132, 134, 136
Флори, Роберт 36, 39, 197
Фонда, Джейн 103
Фонтейн, Джоан 51
Форд, Джон 7
Форд, Харрисон 203
Форест, Жан-Клод 100
«Фотографируя фей» 16
Фрага, Мануэль 96, 116
Франжю, Жорж 75, 76, 117
«Франкенштейн» 36, 39, 40, 43, 153
Франко, Джесс 78, 96, 97, 98, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 135, 140
«Французский канкан» 113
Франчиоза, Энтони 79

Фреда, Риккардо 73, 75, 78, 79, 81, 91, 118, 141
Фрейд, Зигмунд 89
Фрейзер, Брендан 203
Фридкин, Уильям 85, 154
Фройнд, Карл 36, 39, 42
Фролло, Леоне 100, 105, 111
Фрэнсис, Фредди 134, 136
Фукасаку, Киндзи 172
Фуллер, Сэмюэль 113
Фульчи, Лючио 85, 108, 141, 146, 159
Фунакоси, Эйдзи 172
Фуэст, Роберт 139, 140

Х

Хаггард, Райдер 193
Хайндс, Уильям 131
Хайндс, Энтони 131
Хант, Леон 91
Хантер, Джек 173
Харви, Херк 197
Харди, Робин 137
Харк, Цуи 175, 179, 180, 181, 182, 185, 188
Харпер, Джессика 146
Харрис, Томаса 206
Харрихаузен, Рей 197
Харта, Джеймс 201
Хаскелл, Байрон 197
Хаяси, Хикару 173
Хейс, Уилл 45
Хичкок, Альфред 10, 18, 37, 47, 50, 51, 55, 60, 73, 76, 81, 88, 113, 129, 130, 145, 154, 168
Ховард, Рон 63
Ходоровский, Алехандро 100, 109, 111
Хопкинс, Энтони 202
Хоукс, Ховард 113
Хоуорт, Трой 89
Ху, Кинг 177
Хупер, Тоуб 152, 153, 196
«Хэллоуин» 85, 143, 152, 155, 196
Хэммет, Дэшил 8
«Хэнговер-сквер» 55
Хэнсон, Хелен 50

Ц

«Церковь» 150
Цинлюн, Лау 176

Ч

Чан, Джеки 177, 183, 187
Чейни, Лон 37, 43, 149
Чейни-младший, Лон 55
Чели, Адольфо 84
«Человек в плаще» 52
«Человек на чердаке» 174
«Человек-волк» 55
«Человек-зверь» 49, 113
«Человек-леопард» 48
«Человек-невидимка» 39
«Человек-слон» 136
«Челюсти» 65, 130, 135, 152
«Черная ящерица» 172
«Черный кот» 36, 39, 43
Честертон, Гилберт Кийт 32, 49
«Четвертый мужчина» 43
«Четыре раза этой ночью» 88
«Чудовище в темноте» 174
«Чужие» 57, 130, 146
«Чума зомби» 134

Ш

«Шаги в тумане» 52
Шарп, Дон 90
Шелли, Перси Биши 22
«Шестое чувство» 197
«Шесть женщин для убийцы» 81, 141, 144, 145
Шлезингер, Джон 130
«Шок» 86
Шоу, Ран-Ран 179

Щ, Э

«Щелчок» 109
Эверетт, Руперт 110, 111
Эверс, Ганс Гейнц 24
«Экзорцист» 99
Эко, Умберто 100, 141
Элиаде, Мирча 93, 94
Эльзессер, Томас 32
«Эммануэль» 85, 110, 119, 125
Энгер, Кеннет 95
Энрайт, Рэй 45
Энсен, Дэвид 155
«Эпокси» 104
«Эрик Завоеватель» 88
«Эротические ритуалы Франкенштейна» 121
«Эсфирь и царь» 80
«Это пришло из открытого космоса» 57

Ю

Ю, Ронни 187
Юнг, Карл Густав 17, 28, 94, 154, 192
Юньфа, Чоу 176, 184
«Юрский парк» 65
Юэнь, Кори 187

Я

«Я гуляла с зомби» 52
Ямамото, Митио 170
Янг, Теренс 52
Яновиц, Ганс 32, 33

www.bhv.ru

Виталий Мельников
Жизнь. Кино

Магазин "Новая техническая книга"

СПб., Измайловский пр., д. 29, тел.: (812) 251-41-10

Отдел оптовых поставок

E-mail: opt@bhv.spb.su

Фильмы Виталия Мельникова любят люди разных поколений. Но и сама его жизнь могла бы послужить основой для увлекательного сценария. Судьба приготовила режиссеру немало испытаний, но и наградила счастливым даром — оставаться неисправимым оптимистом, умеющим удивляться и удивлять других. Жизнь Виталия Вячеславовича насыщена событиями и... фильмами. И неслучайно режиссер использует метафору «Жизнь, кино» в названии своей книги, поскольку для него эти два понятия давно уже слились воедино. В своих воспоминаниях режиссер рассказывает и о таинстве рождения фильма, и о прообразах персонажей своих картин — людях, наделенных яркими характерами, и, конечно, о коллегах-кинематографистах. За более чем полвека жизни в кино Виталий Мельников учился, дружил, работал со многими легендами отечественного экрана. Среди них: Сергей Эйзенштейн, Михаил Ромм, Эльдар Рязанов, Евгений Леонов, Михаил Кононов, Юрий Богатырев, Олег Ефремов, Олег Даль, Наталья Гундарева, Светлана Крючкова, Виктор Сухоруков и др.

Мельников Виталий Вячеславович, режиссер всеми любимых фильмов: «Начальник Чукотки», «Семь невест ефрейтора Збруева», «Здравствуй и прощай», «Старший сын», «Женитьба», «Выйти замуж за капитана», «Царская охота», «Бедный, бедный Павел», «Агитбригада "Бей врага"!» и многих других. За его плечами — большая и интересная жизнь. И сегодня он продолжает работать, снимает новые картины, встречается со зрителями в разных уголках нашей страны и за рубежом.

www.bhv.ru

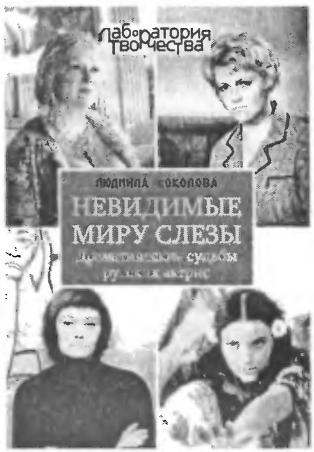
Людмила Соколова
Невидимые миру слезы. Драматические судьбы русских актрис

Магазин "Новая техническая книга"

СПб., Измайловский пр., д. 29, тел.: (812) 251-41-10

Отдел оптовых поставок

E-mail: opt@bhv.spb.su



«В народе говорят: чтобы полюбить человека, надо его понять. Я люблю всех своих героинь. С одними судьба подарила мне незабываемую радость встреч. Других помогли понять и полюбить их близкие друзья и родные. Если вы, прочитав эту книгу, тоже полюбите их или хотя бы поймете, то я буду считать, что выполнила свою задачу».

Людмила Соколова, сценарист, писатель, член Союза журналистов России

Перед вами книга, в которой одиннадцать историй о замечательных актрисах – Нине Гребешковой, Наталье Гундаревой, Светлане Дружининой, Татьяне Конюховой, Алле Ларионовой, Ларисе Лужиной, Нинель Мышковой, Руфине Нифонтовой, Галине Сергеевой, Светлане Тома, Элеоноре Шашковой. Истории написаны в разной форме и манере, потому что и героини очень разные. У каждой свой жизненный путь и своя непростая судьба в искусстве. Странно все же устроена жизнь: можно на протяжении десятилетий играть в эпизодах и считаться «популярным» артистом, а можно сыграть одну-две блестящие роли и кануть в безвестности. Кто возьмется измерить, какой ценой заплатили они за короткий миг успеха или за годы на вершине славы?..